This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

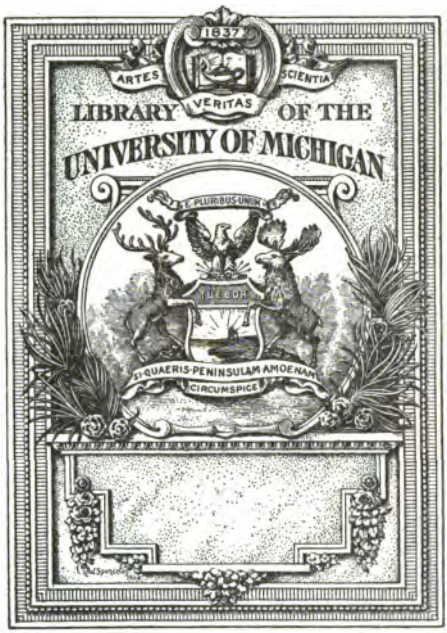
About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

838
560
Z4

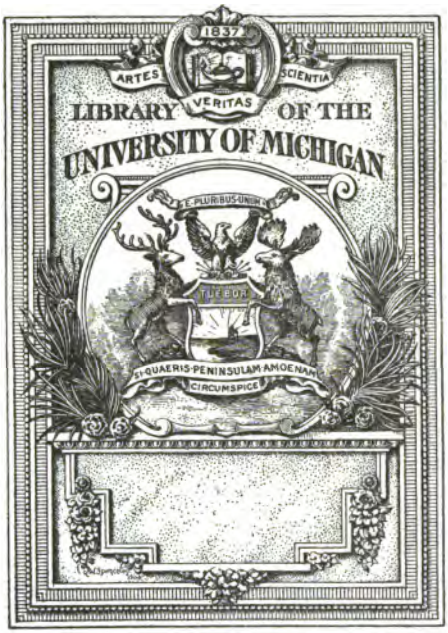
B 1,381,856

Digitized by Google



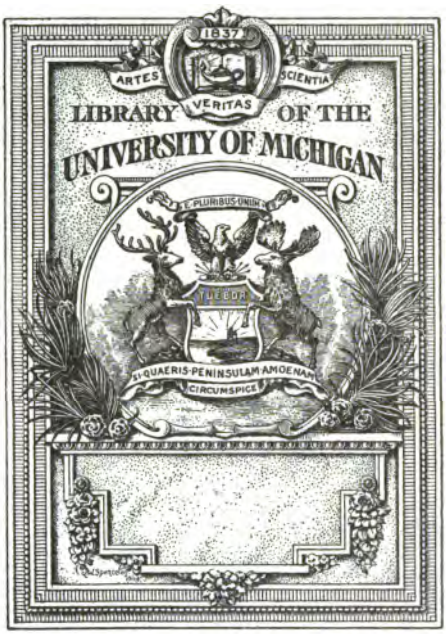
Digitized by Google

Digitized by Google



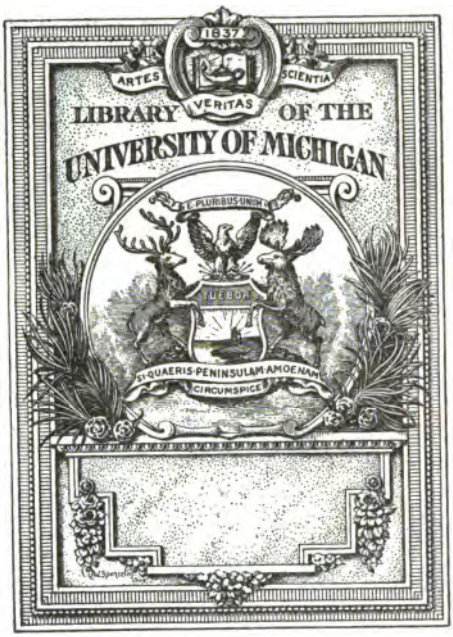
Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

838
T560
Z4

Digitized by Google

TIECK UND SHAKESPEARE

ein Beitrag zur Geschichte

der

Shakespeareomanie in Deutschland

VON

Dominik Żelak.

(Abdruck aus dem Jahresbericht 1900 der k. k. Oberrealschule in Tarnopol).

TARNOPOL,
PODOLISCHE BUCHDRUCKEREI.
1900.

Digitized by Google

Digitized by Google

Die unvergänglichen Meisterwerke des grossen Engländers Shakespeare wurden für die deutschen Romantiker eine unerschöpfliche Fundgrube an poetischen Motiven und allerlei Einzelheiten der dramatischen Technik. Wie aber vor garnicht langer Zeit die Stürmer und Dränger, die Kunst des grossen Dichters missverstehend, sich in der Nachahmung seiner Werke im ganzen ohne Erfolg versuchten, so geriethen auch die Romantiker hierin aus gleichem Grunde auf Abwege. Indem Sie nämlich bloss das Aeussere der hohen Muster nachahmten und von der Ansicht: Jedes Drama solle ein Bild des gesammten inneren und äusseren Lebens sein, ausgiengen, zwängten sie ein buntes abenteurliches Gemisch, ohne Wahl und Rücksicht, in die dramatische Form und brachten so zum grossen Theil die form- und regellosesten Werke hervor. Der eifrigste unter diesen Schülern Sh's und sein innigster Verehrer, der aber zugleich in seinen eigenen Erzeugnissen ein gar geringes Verständnis der von sich gepriesenen Lehren an den Tag legte, war Ludwig Tieck, einer der Hauptvertreter der deutschen Romantik. Die Art und Weise, wie er seine dramatischen Compositionen den Vorschriften seines Meisters anzupassen bemüht war, ist wohl vom literarischen Interesse, — sie zu untersuchen und klarzulegen ist die Aufgabe der vorliegenden Arbeit.

I. Tieck's Beschäftigung mit Shakespeare.

(Als Einleitung.)

„Das Centrum meiner Liebe und Erkenntnis ist Shakespeare's Geist, auf den ich alles unwillkürlich und oft, ohne dass ich es weiss, beziehe, alles, was ich erfahre und lerne, hat Zusammenhang mit ihm, meine Ideen sowie die Natur, alles erklärt ihn und er erklärt die anderen Wesen, und so studiere ich ihn unaufhörlich. Ich behaupte aber, dass es jedem verständigen Geiste so gehen muss, denn Shakespeare ist hier nur ein Name, die Anderen nennen ihn anders und so ist es völlig gleichgiltig, was ein jeder als Mittelpunkt seiner Existenz zu setzen glaubt."

„Tieck sah in Shakespeare die Welt, darum erweiterte sich ihm die Geschichte Shakespeare's und seiner Werke zur Geschichte der Welt. Es kann kaum überraschen, dass ein Buch (über Shakespeare), das auf so breiter Unterlage ruhen sollte, nicht zustande kam; es wäre in diesem Umfange (wie er ihn geplant hatte) das Werk eines vollen Lebens gewesen, und er sah darin, wenn auch eine seiner höchsten, doch keineswegs seine einzige Aufgabe.

Digitized by Google

Selbst seine Begeisterung und Kraft konnten nur die ersten Grundbauten hinterlassen"

Ein solches Bekenntnis seiner Sh's-Verehrung legt uns Tieck in seinen „Briefen über Shakespeare", nieder [1]), eine solche Mittheilung über sie macht uns Rudolf Köpke,[2]) mit dem der Verfasser der „Genovefa" am Ausgange seines Lebens eine lange Reihe schöner Abende in Erinnerungen an sein Dichterleben verbracht, und der aus diesen, durch vier Jahre mehrere male wöchentlich, zuletzt fast täglich, gehörten Erzählungen eine herrliche Lebensbeschreibung des Dichters schuf.[3])

Tieck's Verehrung für den grossen Briten, sein „Dürsten und Hungern" nach dessen Herrlichkeiten, erwuchs nicht erst in der Periode seiner gelehrten, mühsamen Studien über den grossen Stratforder, zu deren Vervollständigung er selbst in die Heimat seines Lieblings gegangen war, sie war nicht bloss die Frucht einer umfangreichen Lectüre von Beurtheilungen des grossen Dichters seitens der englischen und deutschen Forscher, aus denen er, wie er selbst an mehreren Stellen seiner Schriften bekennt, wenig nach seiner Ansicht wirklich Richtiges gelernt, im Gegentheil in den irrigen Ansichten und Erklärungen nur neue Schönheiten seines Meisters endeckt hatte,[4]) sie reichte in seine Knabenjahre zurück, als er noch als Schüler des Friedrichsgymnasium auf dem Werder in Berlin von den Regeln der Dramaturgie gewiss sehr wenig wusste. Die glühende Phantasie des Knaben, sein empfängliches Herz , seine Begeisterung für das Theater, von den Verhältnissen seiner Vaterstadt begünstigt, vom alten Tieck, dem an Sinn und Verständnis für höhere Dinge keineswegs fehlte, persönlich unterstützt,[5]) waren ein dankbarer Acker für die herrliche Saat, welche die Bekanntschaft mit einem wahren, gewaltigen Genius, wie es Sh. ist, mit sich bringt.

Schon im sechsten Lebensjahre lernte Ludwig die Bühne kennen. „Schon damals — sagt Köpke — rührte sich in ihm die Kritik, indem ihm das Singen verkehrt und langweilig vorkam, und er Handlung im Stücke verlangte". [6]) Schnell erweiterte sich seine Kenntnis der dramatischen Dichtungen, er las und sah Schiller's „Räuber" und ward sogleich von dieser wundersamen Schöpfung durchdrungen, er entzückte sich am Spiele Fleck's, der seit 1783 der Döbbelin'schen Gesellschaft angehörte und unter anderen auch die Rolle Othello's und Shylock's trefflich wiederzugeben verstand. Zur Brücke aber, die ihn in den „Garten der Poesie" hinüberleitete, wo neben Dante, Cervantes, Goethe und anderen Meistern vorzüglich Sh. ihm zum Leitstern seines dichterischen Schaffens wurde, ward des grossen Briten dramatisierte Geschichte vom unglücklichen Prinzen von Dänemark.

„Eines Tages — erzählt Köpke in seiner Biographie des Dichters — fiel ihm bei einem sonst ziemlich gleichgültigen Schulkameraden ein Theil des Eschenburg'schen „Shakespeare" in die Hand. Es war „Hamlet". Sogleich eilte er mit seiner Beute nach Hause. Voll Ahnung und gespannter Erwartung konnte er die Ungeduld nicht länger zügeln. Sein Weg führte ihn über den Lustgarten durch eine der Pappelreihen, die denselben damals umschlossen. Es war ein nebeliger Abend im Spätherbste; ein feiner, durchdringender Schlagregen begann soeben zu fallen. Unter den Bäumen glommen einige kümmerliche Oellaternen. Ludwig trat hinzu. In dem matten, unsichern Schimmer wollte er wenigstens das Personenverzeichnis ansehen. Kaum hatte er einen Blick in das Buch geworfen, als er sich auch schon gefesselt fühlte. Die nächtliche Scene, die ersten Reden der Wachen, das Erscheinen des Geistes, alles erfüllte ihn mit zauberischem Grausen und doch mit unendlichem Entzücken. Er fühlte nichts von dem Herbstwinde, der ihm den Regen entgegentrieb, nicht, dass er Schirm und Buch unbewusst im Gleich-

Digitized by Google

gewichte erhalten musste, nicht dass er auf feuchtem Laube stand; er sah und hörte nur Hamlet. Er las und las; erst mit dem Todtenmarsche hörte er auf. Durchnässt, an Händen und Füssen erstarrt, fand er sich wieder. Er war nicht zu Helsingör; aber aus der Tiefe der Vergangenheit war auch ihm der Geist wiedergekommen, grösser und gewaltiger als die Majestät des ermordeten Dänemark, der zu ihm gesprochen hatte; er hatte in nächtlicher Stunde den Ruf des Geistes vernommen. Jetzt endlich eilte er nach Hause, nicht ohne Ahnung einer irdischen väterlichen Zurechtweisung. Aber was waren ihm alle Befürchtungen im Vergleiche mit der Erscheinung, die er heute gehabt hatte!“ [7])

Von nun an hatte der Knabe bei seiner feurigen Phantasie natürlich keine Ruhe: sein „Dürsten und Hungern“ nach neuentdeckten Schätzen begann und sollte ihn bis an das Ende seines Lebens nicht mehr verlassen. In allen seinen Gesprächen mit den Jugendgenossen und den Älteren tönte das Wort: „Shakespeare.“ Es drängte ihn von dem grossen Dichter immer mehr und mehr zu erfahren. Die übrigen Dichtungen des Meisters wurden, je nach dem es ihm möglich war, geliehen oder angekauft, aber gewiss fühlte er sich nicht eher beruhigt, bis er die ganze Sammlung sein eigen nennen durfte. Darin begann er nach Herzenslust zu schalten und zu walten. Sein Vater, ein Bewunderer Goethe's, gegen Sh. gleich vielen anderen in jener Zeit, misstrauisch, war dieser Begeisterung seines Sohnes für das „wilde halb barbarische Genie“ abgeneigt und liess ihn das mehrere male empfinden.[8])

Im Hause des Kapellmeisters Reichardt, wo Künstler und Dichter, Literaturforscher und Jünger der Wissenschaft sich zur gemeinsamen Unterhaltung und Belehrung versammelten und wo diese wissenschaftliche Disputationen der Hausherr selbst, ein Mann von Geist und Geschmack, in Literatur und Kunst durch seine umfangreichen Wanderungen auf klassischem Boden und nach den bedeutendsten Centralstätten des geistigen Lebens seiner Zeit heimisch geworden, belebte und nach Kräften förderte, fand Ludwig, vom Stiefsohne Reichardt's, seinem Schulkameraden eingeführt, eine treffliche Schule sein Talent in der dramatischen Poesie zu bilden. Aus seinen Jugendgenossen bildete sich hier eine Schauspielertruppe, welche bald improvisierte, bald fleissig eingeübte, von Reichardt selbst geleitete Dramenspiele zur Aufführung brachte. Im Repertoir fanden sich neben anderen natürlich auch Sh'sche Stücke und Ludwig übernahm die schwierigsten Rollen im Trauerspiele, sowie auch komische, wie die des Falstaff, was die Freunde ihm in Anerkennung seiner Überlegenheit auch gerne gewährten.

In dieser Schule lernte Tieck viel, leider war es ihm nicht gegönnt sich lange derselben zu erfreuen. Als Reichardt im J. 1790 sich auf seinen Landsitz in Giebichenstein bei Halle zurückzog, löste sich der ohnedem schon verminderte Freundekreis vollends auf und niemand verlor dadurch mehr als Tieck. Nichtsdestoweniger aber hatte selbst dieser kurze Umgang mit dem Reichardt'schen Hause den Umfang seiner Lebens- und Kunstanschauung mächtig erweitert und Sh. ward hier zur Sonne, die ihm alles in wahrsten und lebendigsten Farben erscheinen liess.

Allein aus dieser stetigen Beschäftigung mit dem grossen Briten — es waren auch andere Gründe da, wie der Verlust geliebter Freunde — erwuchs ihm leider für lange Zeit eine krankhafte Stimmung, ein Weltschmerz, der ihn beinahe zur Selbstzerstörung brachte, in ihm sogar Selbstmordgedanken weckte. Träumerisch und regungslos verbrachte er sitzend ganze Abende und Nächte oder plagte sich auf nächtlichen Wanderungen durch Wald und Flur, auf dem Friedhofe und in den entlegensten Winkeln der Stadt. — Nicht selten fühlte er sich fürchterlich beklommen und niedergeschlagen. So über-

fiel ihn eines Abends, als er ins Theater gieng, um den „Macbeth“ zu sehen, plötzlich ein solches Grauen, dass er kaum einen Schritt weiterzugehen vermochte und umkehren musste.[9])

Bei dieser Selbstquälerei wurzelte seine Phantasie tief in der Märchenwelt und Sh's „Sommernachtstraum“ und „Sturm“[10]) übten in dieser Beziehung einen besonderen Einfluss auf ihn. Unter dem Eindrücke des ersteren entstand im J. 1789 noch auf dem Friedrichswerderschen Gymnasium eine kleine dramatische Dichtung „die Sommernacht“,[11]) in welcher er, wie Köpke sagt, die Weihe des Dichters schildert, wie es selbst nur ein Dichter vermag. Bei der Abfassung einer Schulübung aus dem nächstfolgenden Jahre „das Reh“,[12]) in welcher man leicht die ersten Grundlinien des späteren musikalischen Märchens vom J. 1800 „das Ungeheuer und der verzauberte Wald“ wiedererkennen kann, dachte er offenbar an das grosse Zauberdrama seines Lieblingsdichters.

Von Sh's Historien angeregt, die ihn auch später zum Studium dieser trüben Periode der englischen Geschichte veranlassten, wollte Tieck in Gemeinschaft mit seinem Freunde Piesker ein grosses historisches Drama von Anna Boleyn bearbeiten. Die äussere Anregung hiezu bot die „Geschichte von England“ von Rapin de Thoyras, die sie bei einem Besuche auf dem Schlosse Fredersdorf gefunden hatten. Ludwig sollte die leidenschaftlichen Scenen, Piesker diejenigen übernehmen, wo mehr kalte Berechnung hervortreten sollte. Die Arbeit kam nicht über zwei Acte hinaus, da die Freunde sich bald darauf trennen mussten, und Ludwig's Eifer infolge dessen erkaltete. In diesem Jahre entstand auch „Allamodin“,[13]) ein Schauspiel in drei Aufzügen, auf dessen Technik der grosse Engländer ebenfalls nicht ohne Einfluss blieb.

Ein neues, leider unerfreuliches Leben begann für Tieck, als er nach der Beendigung des Gymnasiums im J. 1792 sich in Halle fand, um hier nach dem Wunsche seines Vaters ein Brotstudium zu betreiben, selbst von der bunten Welt der Bretter träumend. Die Verhältnisse mit dem Reichardt'schen Hause wurden hier wieder angeknüpft, jetzt waren sie ihm aber nicht mehr dasselbe, was früher. An den Studien hatte er kein Gefallen, unter den Freunden und Studiengenossen traf sich keiner, der seine Neigung theilte; nur die Briefe seines geliebten Wackenroder,[14]) dessen Vater es gerathen erschien, seinen Sohn trotz glänzender Abschiedszeugnisse noch ein Jahr lang durch Privatunterricht für die Universität vorbereiten zu lassen, waren für seine Seele ein Balsam in den Augenblicken des Missmuthes. So fühlte er sich wiederum verlassen und vereinsamt: die Stunden tiefer Schwermuth kehrten zurück und liessen für ihn jede Freude, die ihm seine Stellung und Umgebung bot, erblassen. In dieser Vereinsamung war neben der Natur, wieder der grosse Brite sein Freund, sein Vertrauter, sein Rathgeber.

In Sh. die erfrischende Quelle für Geist und Gemüth findend, wollte er auch andere daraus kosten lassen. „So las er eines Abends — erzählt Köpke[15]) — einigen seiner Collegen den „Sturm.“ Das Stück gefiel und dies ermuthigte ihn den „Sommernachtstraum“ zu beginnen. Kaum hatte er einige Scenen gelesen, als die Zuhörer ihn aufzuhören nöthigten, indem sie das Stück für abgeschmackt und unerträglich erklärten, und einer von ihnen fügte hinzu, er begreife nicht, wie ein vernünftiger Mensch, wie es Tieck doch sonst sei, an solchen abgeschmackten Possen Gefallen finden könne. Dies wirkte auf Tieck erkältend und er gab dergleichen Versuche auf“.

Günstiger gestalteten sich die Verhältnisse Tieck's, als er im Herbste desselben Jahres Halle mit Göttingen vertauschte. Neben anderen Vortheilen fand er hier in der Bibliothek eine wahre Fundgrube zu seinen Studien der

Digitized by Google

englischen Literatur, besonders des älteren engl. Dramas, dessen Kenntnis ihm zum genauen Verständnis Sh's unerlässlich erschien. „Ihn zu forschen — sagt Köpke, — ihn ganz zu kennen, in den Dichter aller Dichter sich zu versenken, war ihm die Arbeit eines Lebens wert.“ [16]) Um Sh. im Originale lesen zu können, griff er noch im Gymnasium zum Englischen und in kurzer Zeit lag vor ihm „Macbeth“, mit dem er den Anfang machte, und den er nach Eschenburg's Übersetzung fast auswendig wusste, in heimischer Tracht, klar und verständlich. Besondere Aufmerksamkeit widmete er jetzt Ben Jonson, als Sh's vollendetem Gegensatze und zugleich Commentare,[17]) und so wurde derselbe Sh., der ihn in eine Selbstzersetzung brachte, zugleich sein Arzt, indem er durch diese Studien läuternd und regelnd auf sein Inneres wirkte und ihn von der früheren Selbstpeinigung immer mehr und mehr befreite.

Von einer gemeinsamen Bildungsreise mit Wackenroder nach Erlangen, Nürnberg und anderen Stätten deutscher Cultur zurückgekehrt, nahm Tieck seine Sh's Studien, als deren Frucht im poetischen Theile im Jahre 1792 das an „Macbeth“ und „Othello“ erinnernde zweiactige Trauerspiel „Der Abschied“ enstand [18]), mit erneuertem Eifer wieder auf. Sein Verlangen war den grossen Meister der dramatischen Poesie dem Verständnis seiner Landsleute, welche trübe oder ganz irrige Ansichten von ihm hatten und seine Werke nach ihrem Gutdünken umzugestalten pflegten, in der richtigen Weise zuzuführen. Aus diesem frommen Wunsche war der Gedanke, ein umfassendes Werk über Sh. zu schreiben, hervorgegangen. Zu wiederholten malen hatte er daher dessen sämmtliche Dichtungen durchstudiert, dann gieng er zu historisch-kritischen Forschungen über den Dichter, die Geschichte seines Lebens, seiner Zeit und Werke über, zog in den Bereich seiner Untersuchungen neben Ben Jonson auch andere Zeitgenossen und Vorgänger Sh's, durchstöberte alles, was ihm die Göttinger Bibliothek in dieser Beziehung zu bieten vermochte. Welcher Weg führte aber schneller und wirksamer zum Ziele, wenn nicht der über die Bühne?! Daher beschloss er vorläufig das, was ihn am meisten anzog, den „Sturm“, für die Aufführung zu bearbeiten. Diese im Jahre 1793 ausgeführte Inscenierung des „Sturmes“ übergab er 3 Jahre später Ramler, der damals noch an der Spitze des Berliner Theaters stand, mit der Bitte, einen Versuch damit auf der Bühne zu machen. Ramler, dessen Forderungen an ein Bühnendrama schwer zu befriedigen waren, mochte mit dem Wunsche des Verfassers, die Arbeit keiner Änderung zu unterwerfen, nicht einverstanden sein, und der „Sturm“ kam nicht zur Darstellung. Auch A. W. Schlegel hatte in seiner Recension dieser Bearbeitung in der „Jenaischen Literaturzeitung“ vom J. 1797 manches missbilligt, im ganzen aber war seine Beurtheilung wohlwollend nnd aufmunternd. Er wünschte auch später brieflich [19]) Tieck's Ansichten über den „Sturm“ kennen zu lernen und erklärte dessen Conjecturen im Stücke für berechtigt.

An diese Bearbeitung des „Sturmes“ reiht sich im engen Anschluss die 1793. verfasste und später als Vorrede zu der letztgenannten Arbeit erschienene Abhandlung über Sh's Behandlung des Wunderbaren, „ein sonderbarer Versuch — wie es in der Einleitung zu den „kritischen Schriften“ heisst — [20]) gleichsam Mittel und Wege anzugeben, wie der Dichter die Illusion für übernatürliche Wesen, Magie, Geistererscheinungen u. dgl. erlangen könne“. Nach einer kurzen allgemeinen Betrachtung über Sh's dramatische Kunst und der Hervorhebung seines Lieblings als Volksdichter, der es verstand aus der wunderbaren, auf der Tradition des Volkes aufgebauten Welt das echt Poetische herauszusondern und seinen Schöpfungen meisterhaft anzupassen, versucht Tieck hier an vier Dramen, nämlich am „Hamlet“, „Macbeth“, „Sommer-

nachtstraum" und der „noch schöneren und mehr vollendeten Wiederholung" des letzteren, am „Sturm", den Leser in die genannten „Mittel und Wege" einzuweihen.

Das eigentliche Thema zerfällt in zwei Theile: Der erste trägt den Titel: „Wie gewinnt der Dichter die Täuschung für seine übernatürlichen Wesen", der zweite belehrt uns über die Behandlung des Wunderbaren in der Tragödie.

Die Täuschung des Zuschauers für das Wunderbare wird nach dieser Recepte gewonnen:

1) „Durch die Darstellung einer ganzen wunderbaren Welt, damit die Seele nie wieder in die gewöhnliche Welt versetzt und so die Illusion unterbrochen werde. — Dadurch, dass die dargestellten Wunder nicht ganz unbegreiflich scheinen" (so kommen wir aus der wunderbaren Welt im „Sturm" während der ganzen Handlung nicht heraus, und doch sind ihre Helden den Menschen nachgebildet).
2) „Durch Mannigfaltigkeit der Darstellungen und durch die Milderung der Affecte" (Mannigfaltigkeit der dargestellten Wesen und Situationen, Vermeidung aller hohen Grade, aller Extreme der Leidenschaften, aller erschütternden Situationen, da durch so etwas, wie in „Romeo und Julie" oder im „Hamlet", die Theilnahme des Zuschauers erwacht und durch diese, durch den „festgehefteten Blick" die Täuschung des Wunderbaren sogleich zerstört wird.)
3) „Durch das Komische" (zur Zerstreuung der Aufmerksamkeit und der Theilnahme und zur Unterstützung des Wunderbaren und der Gesammtwirkung des Stückes).
4) „Durch Musik" (Wegen ihres Einflusses auf Gemüth und Phantasie, theilweise zur Begleitung der durch das Stück zerstreuten Lieder und Gesänge).

Aus der Betrachtung des Wunderbaren in der Tragödie gewinnt Tieck die Ansicht, dass diese Gattung des Dramas den Zauberspuk nicht vertrage, denn

1) „Die Geisterwelt scheint uns hier entfernter und ist uns unbegreiflicher" (Die Leidenschaften und Begebenheiten der wirklichen Welt ziehen hier die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich, die wunderbare dient nur dazu, das Furchtbare zu verstärken und uns noch tiefer zu erschüttern. Warum aber die übernatürlichen Erscheinungen, wie der Geist des alten Hamlet, der des Banko oder die unterirdische Hexenhöhle im „Macbeth", dem Verfasser, „völlig unbegreiflich" (!) sind, [21]) lässt sich aus seinem Raisonnement nicht errathen).
2) „Das Wunderbare muss auch hier auf irgend eine Art vorbereitet werden" während es in einem Zauberdrama, wie der „Sturm", die Grundstimmung bildet).
3) „Der Dichter lässt für das Wunderbare fast immer eine natürliche Erklärung übrig (eine lebhafte und glühende Phantasie und der Hang zum Aberglauben — Erscheinungen im Dienste der Personification [22]).

Die Abhandlung, eine Verherrlichung des grossen, „unnachahmlichen" Dichters, die nicht überall beweisende Kraft hat, vielmehr widerspricht der Verfasser an einigen Stellen sich selbst, schickte Tieck sammt einer Probe seiner Übersetzung des „Sturmes" an Schiller mit der Bitte beides in die „Thalia" aufzunehmen. Der Wunsch blieb unerfüllt, die Arbeit erlebte aber später zwei Auflagen. [20])

Um diese Zeit erschien in England eine Sammlung von Kupferstichen nach der „Shakespeare-Gallerie". Die Bilder fanden bei vielen eine überaus [illegible] und konnten natürlich auch für Tieck, der sich für

alles, was mit Sh. im Zusammenhang stand, lebhaft interessierte und zudem damals bei Fiorillo Vorlesungen über Malerei- und Kunstgeschichte hörte, nicht gleichgiltig bleiben. Wie enttäuscht fühlte er sich aber, als er sie zu Gesichte bekam. „Es war mir anstössig — sagt er in der Einleitung zu der Ausgabe seiner „Kritischen Schriften" — diese Kunstblätter so übertrieben gelobt zu sehen." Um diesem unverdienten Beifall einigermassen entgegenzusteuern, schrieb er gleich in der Form von (4) „Briefen an einen Freund" eine Beurtheilung derselben. Sie wurden von Fiorillo gebilligt und auf Heyne's Vermittlung in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" im nächstfolgenden Jahre gedruckt.[23])

Die Kritik der Kupferstiche fiel sehr abfällig aus. Und kein Wunder; er, welchen die Schatten Sh's überall und unaufhörlich, bei Tag und Nacht, verfolgten, der nicht selten bis zum Morgengrauen am Sh. sass und sich an der richtigen Vorstellung von dessen finsteren Gestalten in seiner Seele abmühte, so dass selbst sein nächster Gesinnungsgenosse Wackenroder sich zu der Mahnung genöthigt sah,[24]) nicht an dieser Geisteszerrüttung zu arbeiten, konnte nur mit Gebilden seiner eigenen Phantasie sich zufrieden fühlen. Nicht selten geschah es, dass er auf der Gasse vor einem düster vor sich blickenden Hamlet zurückschauderte, oder bei den nächtlichen Arbeiten Banco's Geist seinem leiblichen Auge sich präsentierte, einmal begegnete ihm eine Ophelia, ein anderesmal erschreckte ihn eine der Hexen Macbeth's[25])

Aus solcher Sh.-Stimmung, durch die Ansicht der düsteren Burgruinen von Berneck in Franken und die daran sich knüpfende Sage von einem Muttermörder gleichen Namens äusserlich angeregt, gieng unserem Dichter der Gedanke auf, ein auf dieser Sage fussendes Trauerspiel zu schreiben. Das Stück entstand[26]) im ersten Entwurf im J. 1793. Die nächst folgenden Jahre brachten die Dramen: „Hanswurst als Emigrant" (1795),[27]) „die Theegesellschaft" (1796)[28]), „Ritter Blaubart" (1796)[29]), „Zerbino" (1796)[30]), „der gestiefelte Kater" (1797)[31]), „die verkehrte Welt" (1797)[32]), in denen sich Spuren von Tieck's Schakespearesieren zerstreut finden. — Er bekennt ja ausdrücklich, dass die Ironie, welche die Werke Sh's auszeichnet, den „gestiefelten Kater," den „Blaubart" und „entschieden" den „Fortunat" beeinflusste.[33])

Anfang Sommers 1798 kam A. W. Schlegel auf einige Wochen nach Berlin, wo Tieck seit dem Herbste 1794 lebte und wirkte. Dieser stand mit dem berühmten Übersetzer schon seit längerer Zeit im Briefwechsel[19]) und war daher höchst erfreut, mit ihm neben anderem auch Sh. ausführlich besprechen zu können. Der Verfasser des „Jon" trat dem Bunde bei, welchen Tieck aus Literaturfreunden um sich gebildet hatte, und die gelehrten Disputationen begannen. Als Reichardt, der von Halle aus in steter Verbindung mit diesen Literaturfreunden stand, hier den Vorschlag machte eine neue Oper für das Berliner-Theater zu componieren, wurde Tieck mit derem Texte betraut. Zuerst wurde ihm von Reichardt die Bearbeitung des Sh'schen „Was ihr wollt" vorgeschlagen, später aber freie Wahl überlassen und er nahm einen Plan aus frühester Zeit wieder auf, welchen er unter dem Einflusse des Sh'schen „Sturm" in ähnlicher Weise in dem Lustspiel „das Reh" zu bearbeiten versucht hatte. Neben Gozzi war auch jetzt der grosse Brite nicht ohne Einfluss. Aus der Jugendarbeit gieng das musikalische Märchen „das Ungeheuer und der verzauberte Wald"[34]) hervor, „in welchem — wie Köpke sagt — sich wiederum die Alltagswelt und das Wunder, Prosa und Poesie in dem Dialoge und im musikalischen Theile entgegentraten."

Nach manchen Unterbrechungen war im Jahre 1798 endlich auch der „Zerbino" zum Abschluss gekommen.[35]) Dieses sechsactige Lustspiel entstand aus „einer wahren Begeisterung der Jugend" und „unter dem besonderen

Einfluss des Sh'schen „Pericles", den Tieck, seinen eigenen Worten gemäss,[36]) lange Zeit „übertrieben" verehrt hatte. „Ich war — schreibt er in einem Briefe an Solger[37]) — in diese Form wie vergafft, die so wunderbar Epik und Drama verschmelzt." „Ohne diesen" („Pericles") — schreibt er weiter in demselben Briefe — wäre „Zerbino" nicht, noch weniger „Genovefa und „Octavianus" entstanden". Und es war anders auch unmöglich. Sein bestes und poesiereichstes Drama, das man „das Hohelied der Romantik" nannte und das sich viele Freunde, darunter Goethe erwarb, die „Genovefa,"[38]) sowie sein romantisches Universalbuch: der „Octavianus"[39]) konnten nur unter dem Hauche des Sh'schen Genius entstehen, wenn auch die Fabel hiezu durch die Volksseele selbst ausgebildet[40]) und neben den ihm bekannten spanischen Mustern in Bezug auf die Technik, das hinsichtlich des ersteren dieser Themen von Friedrich (Maler) Müller Gelieferte[41]) ihm zur Verfügung stand. Die „Genovefa" entstand im Jahre 1799, der „Octavianus" 1801—2.

Dasselbe, obwohl der Verfasser nichts Ähnliches, wie über die beiden letztgenannten Dichtungen erwähnt, lässt sich auch von Tieck's zweiter grösster Märchencomposition, dem „Fortunat" sagen, dessen erster Plan in das Jahr 1800, der Abschluss in das 1816 fällt.[42]) Dieses gleich dem „Octavianus" aus zwei fünfactigen Theilen bestehende, biographieartige, vom Dichter als Lustspiel bezeichnete Drama schliesst sich in technischer Hinsicht dem „Octavianus" vollkommen an. Nicht ohne Einfluss blieb schliesslich der grosse Engländer auch auf das 1811 verfasste dreiactige Märchen unter dem Titel „Leben und Thaten des kleinen Thomas genannt Däumchen"[43]) und einige dramatische Fragmente.[44]) Während Tieck in seinen poetischen Schöpfungen mit Bewusstsein, oder auch unbewusst seine stetige Abhängigkeit von Sh. an den Tag legte, bemühte er sich noch mehr in seinen theoretischen Arbeiten und beim mündlichen und brieflichen Gedankenaustausch Sh's Verständnis und Würdigung in seinem Vaterlande nach Kräften zu fördern. Keine Gelegenheit liess er daher unbenützt vorbeigehen, über ihn zu sprechen und sich zu instruieren, sammelte fleissig eigene und fremde Beobachtungen über den grossen Dichter, seine Werke und seine welthistorische Bedeutung, verarbeitete sie und läuterte in seinem Inneren, um dann daraus, wie schon gelegentlich erwähnt, ein erschöpfendes Werk über seinen Liebling zu construieren, von dem er unaufhörlich, in fast allen seinen Excursionen über die dramatische Literatur und Kunst sprach und auf welches er sich schon im voraus berief.[45])

Allein Sh. war ihm eine Welt, die Geschichte seines Lebens, seiner Schriften und seiner Zeit die Geschichte der Menschheit. Und in der That beginnt die Einleitung zum gedachten Werke[46]) mit der Darstellung der Anfänge der geistigen Entwickelung des Menschengeschlechtes. An eine solche Arbeit in ihrem ganzen Umfange zu schreiten wagte er nicht, er glaubte noch zu wenig gelernt und geforscht zu haben und zweifelte nicht selten, ob ein volles Menschenleben hiezu ausreiche. „Shakespeare kann niemals beendigt werden — schreibt er in den „Anfängen des deutschen Theaters"[47]) — alles schreibt gleichsam an ihm fort, was im Sinne der wahren, grossen Welt geschieht, diese Form ist keine geschlossene, kein Werk in ihr ist das höchste, einzige oder endende zu nennen, sondern, wie die jetzige und künftige Zeit mit ihren Bestrebungen schon im Shakespeare liegt, so sollen wir uns eben darum von hier aus entwickeln und Natur, Wahrheit und Kunst finden." Alles, was er aus seiner Sh.-Forschung durch den Druck veröffentlicht hatte, sind bloss kurze Arbeiten über die einzelnen Theile des grossen Themas; kaum der Anfang des Werkes: Zwei Capitel der Einleitung und zwei Entwürfe nebst der Übersicht des geplanten Werkes,[48]) traute er sich niederzuschreiben. Als solche Vorarbeiten des Hauptwerkes — ich halte es für

passend sie sämmtlich hier der Übersicht wegen zu nennen, die nähere Besprechung mancher von ihnen aber auf die entsprechenden Stellen zu verschieben — haben wir von ihm ausser den schon früher angeführten Arbeiten und den eben jetzt genannten, wahrscheinlich um das Jahr 1800 entstandenen beiden Entwürfen des Hauptwerkes, noch ein Fragment des Commentars zu „Richard II." aus dem J. 1795,[49]) bestehend aus einigen nummerierten Blättern eines sorglich angelegten und umfassenden Manuscriptes, welches die Anfänge eines weitläufigen, historisch-kritischen und ästhetischen Commentars enthalten zu haben scheint; die im Jahre 1800 niedergeschriebenen „Briefe über Shakespeare",[50]) welche einen Roman bilden sollten, mit Andeutung und Ausführung der Kritik unseres Zeitalters und des Sh's, deren Fortsetzung ihm aber auf der Reise verloren gegangen ist (In dem erhaltenen Fragmente lobt er die Schlegel'sche Übersetzung des Sh. entrüstet sich über die englischen Commentatoren und ergiesst sich in Lobpreisungen des Dichters), dann „Einiges über das englische Theater",[51]) zum Theile aus Briefen vom jahre 1817, worin er die Aufführungen von „Cymbeline" „Julius Cäsar," „Heinrich IV," „Heinrich VIII," „Hamlet," „Coriolan," „Othello," „Richard III," „Macbeth" und „Sommernachtstraum" bespricht, denen er in Dresden im Jahre 1817 beigewohnt hatte; die auch den grossen Briten berührende Einleitung zu „Lenzens Schriften" unter dem Titel „Goethe und seine Zeit" sowie diejenige zu „Schröder's Dramatische Werke"[52]) von E. v. Bülow unter dem Titel „Geschichtliche Entwickelung der neuern Bühne" (1821);[53]) den Prolog zum zweiten Bande von „Shakespeare's Vorschule" (Leipzig 1829), wiederholt unter dem Titel „Das altenglische Theater" (1828)[54]) erschienen; die gleichbetitelte Vorrede zum ersten Theile derselben (1823)[54]) und die zum „Altenglischen Theater" (1800)[54]) und die „Bemerkungen über den Charakter der Lady Macbeth" (18)[55]). Auch mag hier neben Verdeutschung der Sh'schen Sonetten im J. 1807, weil es auf die Ergründung des Dichters hinzielte, das zweibändige „Altenglische Theater oder Supplemente zum Shakespear" übersetzt und 1811 herausgegeben erwähnt werden, sowie die 1800 ausgeführte Übertragung der Lustspiele des Ben Jonson „Volpone" und „Epicoene, oder das stumme Mädchen," welche „den Freunden Shakespeare's den Gegensatz, die ganz verschiedene Absicht der dramatischen Poesie" in diesem Dichter von der des Shakespeare „nahebringen und dadurch ein helleres Licht auf Shakespeare werfen" sollte.[57])

Die meiste Anregung zu diesen Arbeiten floss Tieck aus den Gesprächen über den grossen Dichter und seine Werke, bei denen er nicht selten vor den irrthümlichen Ansichten der Disputierenden zurückschrack und die Gelegenheit sie zu berichtigen, nie unbenützt vorbeigehen liess. Zu solchen Gesprächen um diese Zeit gehörten die mit Schiller, Goethe, A. W. Schlegel, die im Hause des Grafen Finkenstein in Madlitz bei Frankfurt, die im Hause Jacobi's während des Anfenthaltes in München (1808), und das mit dem berühmten Historiker Niebur, dem gegenüber Tieck hartnäckig seine Behauptung vertheidigte, das die beiden Hauptpersonen im „Macbeth" ursprünglich unschuldige, edle und grossartige Charactere nur durch Verkettung eigenthümlicher Umstände in den Abgrund des Verbrechens gerissen wurden.[58])

Als Hauptbedingung zur Erwerbung einer allseitigen, gründlichen Kenntnis Sh's, wie sie einem Forscher nöthig ist, um andere des Dichters Verständnis und Würdigung zu lehren, erschien Tieck das Studium des Dichters in dessen Heimat selbst, in den Londoner Bibliotheken, wo manche aus Deutschland unzugängliche, von den englischen Forschern, wie Tieck meinte, verkannte oder unbenutzte Quelle viel Interessantes versprach. Alles, was in dieser Beziehung die Bibliotheken zu Goettingen, Dresden, Berlin und Kassel

enthielten, wurde ihm im Laufe seiner 25-jährigen Sh.-Forschung bekannt. Leider fehlte hier, wie oben gesagt, manche höchstwichtige Schrift; die älteren englischen Dramatiker, selbst solche, die unter Sh's Namen giengen, waren hier nicht zu finden. Daher sehnte er sich schon lange nach jenem Goldlande, allein in den letzteren Jahren war der Gedanke undurchführbar. Wiederholte körperliche Leiden raubten ihm für lange Zeit sogar den Genuss der freien Natur, dann musste er unter dem Himmel Italiens Genesung suchen. Als endlich nach sorgfältigster Pflege ihm die Gesundheit auf einige Zeit zurückgekehrt war, begann er wiederum an die Verwirklichung seiner Träume zu denken und diese kam, als sein Freund Burgsdorf ihm den Vorschlag machte, ihn nach England zu begleiten, zustande. Tieck lebte bei diesem Gedanken auf. „Nur ein eifriger Gelehrter, wie Sie — schreibt er an Solger — kann es fassen, warum ich mich auf diese Reise so freue, was mich eigentlich dazu bestimmt hat, einige Büchelchen nachzulesen, die ich in ganz Deutschland durchaus nicht bekommen kann und auch in London nicht kann kaufen lassen. So gehe ich denn hin; es ist wie ein etwas umständlicheres Nachschlagen in grossen Folianten. Für meinen Shakespeare ist mir diese Reise unendlich erwünscht“[59]).

In den ersten Tagen des Mai 1817 traten die beiden Freunde die Reise an, im Juni blätterte Tieck in den alten Handschriften und seltenen Drucken des britischen Museums, wobei er eine freundliche Unterstützung seitens der Beamten dieser Anstalt und seines Landmannes Schlichtegroll fand, der daselbst beschäftigt, auch später manchen Auftrag für ihn besorgte. In dieser Arbeit wandte er seine Aufmerksamkeit zunächst auf diejenigen Dramen, die man zu verschiedenen Zeiten als Jugendversuche Sh's oder als Mitarbeiten der ihm befreundeten Autoren ansah. Mit keineswegs hoher Achtung vor den englischen Kritikern erfüllt, die in ihrer „Seichtigkeit dem grossen Dichter einen Old castle, Cromvell, den alten König Johann, oder gar die Bürgerkriege der beiden Rosen abzusprechen wagten“, warf er sein Augenmerk auf diese unbeachteten Stücke und liess sie alle copieren, sowie einige andere theatralische Werke von den späteren Zeitgenossen Sh's, von denen er viele mit Aufmerksamkeit [60]) durchlas. Mit Hilfe Schlichtegroll's kam er in den Besitz von einer Abschrift von mehr als 14 vollständigen Schauspielen aus einer schwer lesbaren Handschrift und von 12 anderen Alterthümern hat er sich mit grösseren und kleineren Fragmenten begnügt.

Neben dem Studium in der Bibliothek gieng das im Theater Hand in Hand. Tieck wohnte den Vostellungen vieler Dramen seines Lieblings bei, diese waren aber zu seinem grossen Verdruss durch Abkürzungen und Zusammenziehungen „barbarisch“ verstümmelt und erinnerten ihn an die Worte des Brutus im „Julius Cäsar“: „Lasst Opferer uns sein, nicht Schlächter. — Zerlegen lasst uns ihn, ein Mahl für Götter, nicht ihn zerhauen“[61]). Auch an dem Spiele der Acteure fand er kein Gefallen; das des berühmten Kemble, den er in den grössten Rollen Sh's, als Brutus, Percy, Wolsey, Hamlet, Coriolan sah, schien ihm nicht besonders gelungen, und im ganzen befriedigte ihn die englische Bühne weit weniger als die heimische. Selbstverständlich suchte Tieck auch in London den Umgang mit den Männern, von denen er über seinen Dichter lernen konnte, und dies kam ihm um so leichter, als seine literarische Thätigkeit und sein begeisterter Kampf für Sh's Ruhm und Grösse auch in England bekannt waren und ihm zahlreiche Freunde erworben hatten. Unter diesen ist besonders der englische Schriftsteller Coleridge zu nennen, mit dem der Verfasser der „Genovefa“ zehn Jahre früher in Rom zusammengekommen und in Freundesbeziehungen getreten war. Coleridge, selbst in der heimischen und deutschen Literatur wohlbewandert, kannte

Tieck's Ansichten über Sh. und dessen englische Commentatoren und wünschte, weil er Tieck als Dichter und Kritiker schätzte, von ihm eine ausführliche Mittheilung derselben. „Eines Abends — so erzählt Köpke in seiner Biographie des Dichters[62]) — bat er ihn darum und Tieck erklärte sich bereit, wenn er sie im Zusammenhange und ohne Unterbrechung vortragen könne. Es war zehn Uhr abends, als er begann, Mitternacht vorüber, als er schloss. Schweigend hatte Coleridge zugehört; ohne ein Wort der Erwiederung sagte er gute Nacht. Am anderen Abende kam man wieder zusammen. „Ich habe", fieng er an, „Ihre Ansichten die ganze Nacht hindurch überlegt und neues daraus gelernt. Ich finde, Sie haben in vielen Punkten Recht". Auf eine so unumwundene Zustimmung hatte Tieck nicht gehofft. „Dennoch", fuhr jener fort, „kann ich sie nicht annehmen!" „Und warum nicht?" fragte Tieck überrascht. „Weil ich sie nicht annehmen will, denn sie widersprechen Allem, was man bisher in England über Shakespeare gedacht und geschrieben] hat." Gegen einen so nationalen Gesichtspunkt auch in der Kritik, war schwer anzukämpfen, doch erwies sich Coleridge auch später freundlich und behülflich."

In Rom zu sein und den Papst nicht zu sehen, ist fast unmöglich! Ähnliches musste sich Tieck in Bezug auf Sh. gesagt haben. Und in der That, in England zu sein, um den grossen Dichter möglichst gründlich zu erforschen, seinen Geburtsort aber und die letzte Ruhestätte, die Schauplätze seiner gewaltigen Historien nicht mit leiblichem Auge zu betrachten, war ihm .... unmöglich, wäre eine Selbstverhöhnung seiner eigenen Verehrung des grossen Dichters, eine schwarze Undankbarkeit gegen denjenigen, bei welchem er seit seiner ersten Bekanntschaft mit ihm und den Anfängen seiner Kunsterkenntnis stets Aufmunterung und Begeisterung zu seinen eigenen Arbeiten, in den trübsten Perioden seines Lebens aber Trost und Erleichterung in reichlicher Fülle schöpfte! Mit seinem Freunde nach Warwickshire gekommen, blickte er daher mit stiller Ehrfurcht und Wehmuth auf den Zeugen grosser Vergangenheit: das alte Warwickschloss und dann von einem seiner gewaltigen, mit Epheu umsponnenen Thürme auf die herrliche Landschaft, die sich zu seinen Füssen aufrollte. Die reiche Sammlung alter Waffen, die hier aufbewahrt wurde, erhöhte den Eindruck. Dann sah er die Ruinen des einst glänzenden Schlosses Kenelworth, an dessen Namen sich viele bedeutende Erinnerungen knüpften. Zuletzt kamen sie in das kleine Stratford am Avon und ... „so waren — sagt Köpke[63]) — die Dinge in Erfüllung gegangen! Er, der Dichter, stand in frommer Verehrung an der Wiege des Dichters, an dessen Geiste im fernen Lande und nach Jahrhunderten sich der seine entzündet, dessen Namen er im Herzen getragen hatte, seit er seiner selbst bewusst geworden." Nach Deutschland zurückgekehrt, konnte Tieck mit ruhigem Gewissen sagen, er habe Alles, was über und gegen Sh. geäussert wurde, kennen gelernt. Das Mitgebrachte Material und die empfangenen Eindrücke begann er nun in sich zu verarbeiten, zu schriftlichen Aufzeichnungen kam es aber auch jetzt nicht. Der Verlust des geliebten Solger durch den Tod und die Vereinsammung, da auch die übrigen Freunde durch Tod oder Wechselfälle des Lebens von seiner Seite gerissen wurden, benahmen ihm für längere Zeit Muth und Freude an der Arbeit. Nach Dresden übersiedelt (1819) fand er statt Belebung und Aufmunterung, worauf er hoffte, besonders in den Anfängen seines Aufenthaltes daselbst, nur Gleichgiltigkeit und entsetzlich wenig Verständnis für seine Ideale; das neue Geschlecht verstand ihn mit wenigen Ausnahmen nicht, oder kaum. Zwar fand er, wie früher, so auch jetzt Veranlassung genug über seinen Liebling zu sprechen, allein stillschweigend oder gar mit zurückgehaltenem Missmuth hörte man seinen Lobpreisungen des grossen Briten zu. In dem engeren Freundekreise, der sich hier

aus Jüngern und Kennern der Literatur allmählich um ihn schloss, suchte er und spendete Geisteserquickung nach seinem Sinn und Herzenswunsch. Seine dramatischen Vorlesungen in diesen Privatversammlungen, wobei Sh. stets die Ehrenstelle behielt, übten einen bildenden Einfluss auf seine Zuhörer und durch diese nach und nach auf weitere Kreise. Auch vom Dresdener Theater befragte man ihn um Rathschläge und Urtheile. So war unter anderem auch „der Kaufmann von Venedig" im J. 1821 nach seinen Angaben gegeben. Zugleich hatte er Veranlassung öffentlich als Dramaturg aufzutreten. Seine Kritiken fanden Eingang in die „Abendzeitung", bildeten in den Jahren 1823—4 einen stehenden Artikel derselben und waren von entscheidendem Einfluss auf seine mit Beginn des Jahres 1825 erfolgte Ernennung zum Dramaturgen an der Dresdener Hofbühne. Das vornehmste Streben Tieck's bei dieser Beschäftigung war die bisher allzu eng gezogenen Grenzen des Repertoire weiter auszudehnen und dabei natürlich, so weit es ihm möglich war, seinen Lieblingsdichter zu berücksichtigen. Bis zum Jahre 1820 kannte das allgemeine Dresdnerpublicum von den auf vielen anderen Bühnen eingebürgerten Stücken des grossen Engländers kaum noch mehr als „Hamlet", der am 28 Februar 1820 zur Aufführung gelangte. Im nächsten Jahre folgte ihm, wie oben bemerkt, der „Kaufmann von Venedig". Seit Tieck's Anstellung als Dramaturg sahen die Dresdner dank seinen Bemühungen öfters etwas von Sh. So gehörte, wie Friesen in seinen Erinnerungen mittheilt,[64]) zu den bedeutendsten Erlebnissen des Tages die am 26 April 1829 stattgefundene Aufführung des ersten Theiles von „Heinrich IV", dem ein Jahr später auch der zweite folgte. Zu den in dieser Zeit neu einstudierten Stücken Sh's gehörte auch „Viel Lärm um nichts". Die Aufführung soll zu den gelungensten gehört haben. Selbstverständlich musste das in manchem Stücke sich zur Aufführung gar nicht Empfehlende in der Bühnenbearbeitung ausgelassen oder entsprechend modificiert werden. Diese, sowohl von der Regie als auch von den einzelnen Schauspielern geforderten Änderungen stiessen bei Tieck auf heftigen Widerspruch, der ihm in der Folge manche Unannehmlichkeit zuzog. Nichtsdestoweniger war er in seinem Sh'staumel nüchtern genug das Allzugrelle und die menschlichen Gefühle zu stark Angreifende zu ändern oder ganz auszulassen. Bei der am 3. Februar 1829 erneuten Aufführung des „Lear" hat er selbst manches gemildert; dass nämlich die grausame Scene, wo der Herzog von Cornwall dem alten Gloster die Augen austritt, nicht auf der Bühne dargestellt werden dürfe, davon war er so fest überzeugt, dass er sogar Zweifel darüber hegte, ob diese Scene von Sh. selbst gedichtet sei.

Tieck's „Dramaturgische Blätter" [65]), mit Lessing's Werk ähnlichen Inhalts aus Überschätzung mehrmals verglichen, umfassen die Besprechung von achtzig Stücken verschiedener Autoren, darunter zwölf von Sh. (aber nur die Aufsätze: Lear (B. III S. 222—43), Hamlet (B. III S. 243—98) und Romeo und Julia (B. III S. 171—201) haben einen gewissen dramaturgisch-instructiven Wert) und sind zum grossen Theil eine Apologie und Verherrlichung des grossen Briten. Ein begeistertes Lob wird hier seinen englischen Historien und den übrigen historischen Compositionen zutheil. Hier zeigt sich ihm der Dichter als der grösste Geschichtsschreiber, wobei er jedes Stück auf eine besondere Art behandle. Der Weg, welchen Sh. in diesen Dichtungen verfolgt, hat nach Tieck's Ansicht kein Dichter wiederfinden können; die Form seiner historischen Schauspiele sei die grösste, die vollendetste. Es dürfen sich ihm — meint er — wohl selbst, was Verständnis des Ganzen und wahre Auffassung von Zeiten und Menschen betrifft, nur wenige Geschichtsschreiber an die Seite stellen lassen. — Der Vorwurf gegen manches Unklare aber sei hier nichtssagend und unbegründet, weil die Dunkelheit in einer agischen Begebenheit den Dichter in keine Verlegenheit setze, wie den

Historiker, da er die eigene moralische Überzeugung nicht so unbedingt seinen Darstellungen einweben dürfe; dies mache die historischen Dramen Sh's so gross und der Geschichtsschreiber, der aus ihm nicht lernen kann, sei seiner Kunst noch nicht gewiss.

Als die „erschütterndste, wenn auch nicht die geheimnisvollste" unter den drei „merkwürdigsten, grössten und unergründlichsten" Schöpfungen Sh's: „Lear", „Macbeth" und „Hamlet" erscheint hier unserem Dramaturgen die erstere. „Noch niemals — sagt er — hat die tragische Muse auf so ungeheuere, so furchtbare Weise das Schicksal entfaltet und das Leben dargestellt; es ist wirklich, als sähe man die ganze Welt und alle Kräfte derselben zusammenbrechen, und alle Schönheit, Liebe, Tugend und Leben einer allgemeinen Zertrümmerung, dem alten Chaos, entgegeneilen" und „das Menschenherz, das von dieser wundersamsten Schöpfung nicht auf eine mehr als gewaltige Art erschüttert wird, muss entweder sehr stark und tapfer, oder von eiskalter Gefühllosigkeit umschlossen sein."

Zu den vollendetsten Scenen im „Lear" rechnet Tieck den seinen „höchsten und schwindelndsten Punkt bildenden" Auftritt im kleinen Zimmer, wo der entkräftete Lear phantasiert, der Narr einstimmt und der verstellte Edgar sich durch Unsinn trösten will. „Diese Scene — behauptet er — konnte Schröder als solche nicht gebrauchen, aber vorher, und vorzüglich gegen den Schluss, nimmt er fasst alle Reden auf, die hier der König spricht. Und der grosse Menschenkenner bedachte nicht, dass nach allen Schmerzen, nach allem Toben und Fluchen sich nun endlich die erschöpfte Natur durch wirklichen Wahnsinn hilft und rettet. Diese und der Schlaf machen eine Epoche im Leben Lear's; die mordende Spitze des Grams ist abgebrochen, er ist irre, und faselt und spricht weise, tiefsinnige Gedanken aus, sein früherer Schmerz fliegt nur von Zeit zu Zeit wie ein Schatten über sein beruhigtes Gemüth. Nach dem zweiten Schlaf, aus welchem wir ihn erwachen sehen, ist er schwach und kindisch, die Naturkraft ist erschöpft, und wenn er noch leben soll, wird er dem Blödsinne nahe stehen. Einmal noch erhebt sich der Riese, als sie sein Kind ermorden wollen, er kann sie nicht retten, trägt sie aber selbst herbei, und nun, in einer kurzen Scene sehen wir noch einmal in wenigen Reden das frühere Leiden, die ganze Furie des Schmerzes, kindische Freude, da er Cordelien erwacht glaubt, das Unbewusste des blöden Alters und endlich das sanfte Auslöschen des Dochtes, dem nach dem letzten Schmerz, nach dem ganz gebrochenen Herzen kein Öl des Lebens mehr zufliessen kann".

„Dies ist — schliesst Tieck — in kurzer Andeutung die naturgemässe, nothwendige Aufeinanderfolge von Lear's Gram, Verzweiflung, Wahnsinn und Tod". Das Gedicht ausführlich zu besprechen, reiche ihm der Raum, den ein Bericht über die Aufführung des Stückes bietet, nicht aus, auch müsste es, meint er, im Zusammenhange mit anderen behandelt werden. Was die Aufführung des „Lear" selbst anbetrifft, so müsse darauf nach seiner Ansicht das deutsche und noch mehr das englische Theater, wie auf alle übrigen Dramen Sh's Verzicht leisten, sollten sie mit allen ihren Personen und unzähligen Bedürfnissen ganz vortrefflich dargestellt werden. Um die Rolle des Lear würdig durchführen zu können, müsse dem Schauspieler ein „Strahl jenes wunderbaren Geistes selber leuchten, der dieses ungeheuere Werk erschaffen, es so vollenden und mit so grosser Schönheit und tiefer Weisheit umkleiden und ausstatten konnte".

An die Besprechung der Lear-Darstellung schliessen sich in der Reihenfolge die „Bemerkungen über einige Charaktere im „Hamlet" und über „die Art, wie diese auf der Bühne dargestellt werden könnten" an. Es is-

Digitized by Google

keineswegs Tieck's Absicht, wie schon der Titel zeigt und der Verfasser selbst sich dagegen ausdrücklich verwahrt, in diesem Capitel das Gedicht zu zergliedern oder nur einen Versuch zu machen, den Hauptcharakter zu entwerfen. Eine solche Analyse behält er sich einer „Arbeit von längerem Athem" vor. Hier will er „nur den Versuch machen, einige Charaktere, die in der Regel auf der Bühne vernachlässigt werden, in ein helleres Licht zu stellen, und denkenden Schauspielern über diese einen Wink zu geben". Schröder, (der eine Bearbeitung „Hamlet's" auf die Bühne brachte) wirft er vor das „sonderbarste Meisterwerk, das je auf der Bühne erschienen ist", entstellt und in einen so unkünstlerischen Gesichtspunkt hineingeschoben zu haben, dass es lange währte, ehe man alle die Vorurtheile verscheuchen konnte, an welcher er das Publicum gewöhnt hätte. „Dies soll ihm aber — fügt Tieck gleich als Entschuldigung hinzu — keineswegs zum Vorwurf gereichen, denn es scheint fast, als habe Sh's unbegreiflicher Genius dies kühne Werk mit in der Absicht gedichtet, Anstoss zu erregen. Derjenige, der sich ganz in dieses Labyrinth wunderbarer Absichten, verdeckter Motive und zweideutiger Charaktere vertieft hat, wird eben so wenig mit den Engländern, wie mit der Erklärung und Umgestaltung unsers grossen Dichters einverstanden sein, so trefflich letzterer auch oft beobachtet, so fein er auch an so vielen Orten bemerkt hat".

Und nun gibt Tieck eine Reihe von Andeutungen, Winken und Rathschlägen für die Jünger der Melpomene; dabei bemerkt er mit Nachdruck, dass die Bearbeiter der Dichtung dem Stiefvater Hamlet's gegenüber ungerecht seien, dessen „allen Verrath, alle Zweideutigkeit und Treulosigkeit doch Adel und Liebenswürdigkeit umkleidet", dass die Engländer, o grober Unverstand! den Kampf Hamlets mit Laertes wie auch vieles andere nicht verstehen, dass die Rolle der Ophelia am meisten missverstanden wird und dgl. Er gesteht zwar, wie früher, auch jetzt, dass der „Hamlet" das „wunderlichste und eigensinnigste" Werk des Dichters sei, wenn man es aber zugleich als das „allertiefsinnigste" anerkennt, aus dessen Gesammtheit eine „so ungeheuere Empfindung herausbrennt, die sich wohl nur schwer mit Worten bezeichnen lässt".

Auch war es Tieck unmöglich hier den berühmten Monolog Hamlet's über „Selbstmord" nicht zu erwähnen. Er ist ihm „die Quintessenz des Dichters", in ihm vernimmt er „die ganze Tiefe seines unergründlichen Geistes auf die kürzeste und nachdrücklichste Weise". Die Überzeugung, dass dieser Monolog wirklich Selbstmordgedanken enthalte und nicht vielmehr ein Widerhall der inneren Zerrüttung sei, kann er nicht gewinnen und legt diesen seinen Zweifel in einer ziemlich ausführlichen Erörterung nieder.

Wenn im „Lear", „Macbeth" und „Hamlet" das „Entsetzliche und Gräuliche" Tieck „bis in das Innerste der Seele erschüttern macht", so ist ihm wiederum „die Sehnsucht, Liebe, Wollust, Zärtlichkeit, und Grab, Tod, Verzweiflung mit allen Schrecken der Verwesung" in keinem Gedichte so nahe verbunden, wie in „Romeo und Julia". „noch nie — sagt er — haben sich diese Gedanken und Gefühle so nachbarlich und so unmittelbar berührt, ohne sich gegenseitig zu vernichten, als in dieser einzigen wundersamsten Schöpfung".

Und alle diese, wie auch die übrigen Meisterwerke, Sh's wagten ihm „unberufene" Kritiker und Verbesserer zu seinem grossen Verdruss mit Koth ihrer „widersinnigsten" Ansichten und Urtheile zu besudeln! Daher sparrt ihr begeisterter Verehrer und unerschrockener Vetheidiger auch nicht an verachtungsvollen Blitzen seiner Gegenkritik; selbst dem berühmten Garrick irft er eine „barbarische Verstümmelung" dieser Kunstwerke vor. Nur da

wo ihm die Pietät gegen anerkannte Meister, wie Goethe und Schiller, den Mund sperrt, macht er auf eine sanftere Weise seiner Verstimmung Luft. Unerträglich war auch Tieck die Behauptung mancher zu hören, oder zu lesen, dass Sh. sein Glück und seinen Ruhm jenen alten Novellisten zu verdanken habe, aus denen er den Stoff zu seinen Dramen entnahm. „Diejenigen, welche dieser Meinung zugethan sind — sagt er — bedenken nicht, dass Sh. keine einzige meisterhafte Novelle zu seinen Arbeiten wählte, dass er Traditionen (wie „Menechmen") oder halbgelungene Romane („as you like it") und fabelhafte Volkserzählungen (im „Kaufmann von Venedig") vorzog".

That ihm diese irrige Meinung vieler als Kürzung seines Meisters viel Weh, so musste sicherlich ein schmerzlicher Zornausbruch sein Innerstes erschüttert haben, als er das „alberne" Buch der Frau Lenox zu Gesicht bekam, die sich erdreistete durch Vergleichung der Dichtungen des „grossen Mannes" mit deren Quellen beweisen zu wollen, der gefeierte habe wie ein stümpernder Knabe jene Geschichten nur verdorben, indem er sie unvernünftig, unzusammenhängend, zuweilen selbst moralisch umgeformt habe. „Und doch — eifert Tieck — eben durch diese Kunst in den unscheinbaren Nebensachen die Fülle der Gedanken, nothwendige Motive und interessante Figuren zu entdecken, erwarb er sich die Bewunderung seiner Zeitgenossen und das Staunen der Nachwelt. Unter seinen Genossen, welche ebenfalls jene Geschichte gelesen, diese alten Muster noch genauer, als er, kannten und Kritik zu besitzen glaubten, gelang es nur ihm allein durch den Zauber der Allchemie jenes unscheinbare Blei in Gold zu verwandeln" [67]).

Überall sieht Tieck den Einfluss dieser unvergänglichen Kunstwerke, selbst auf die bedeutendsten Schöpfungen fremder und heimischer Litteratur; in Kleist's „Prinz von Homburg" wehe ein Athem Sh's, die zweite Scene des fünften Actes im „Wallenstein's Tod" sei der Scene der Mörder in „Richard III" nachgebildet, und Franz Moor sei „eine missverstandene jedoch wahrhaft erhabene" Nachahmung von „Richard III."

Dass die Sh'schen Dramen an manchem Fehler kranken, kann Tieck nicht schlechthin wegläugnen: allein er versucht wenigstens, diese Mängel und Unzulänglichkeiten auf irgend eine Weise zu entschuldigen. „Die erste Bedingung eines von diesen Meisterwerken richtig zu verstehen ist — meint er — es im Zusammenhange mit anderen kennen zu lernen (!). Umsoweniger kann es gelingen, wenn es, durch einen Stümper verstümmelt, auf die Bühne gegeben wird, die selbst, wie sie jetzt ist, keineswegs entspricht; würde sie in meinem Sinne eingerichtet und machte man nur mit einem Schauspiele nach diesem Plane einen Versuch, so würde man erst sehen, wie leicht, klar und scenisch alles das wird, was bei uns auch bei guten Darstellungen noch dunkel und verworren bleibt" [71]).

Eine zweite Quelle der Unzufriedenheit mit den Producten Sh's ist nach seinem Raisonemment der Umstand, dass man aus Mangel an poetischer Flugkraft das Gedicht nicht zu verstehen imstande ist, oder es nicht verstehen will (!!). Zwar gesteht er an einer anderen Stelle, dass sein Liebling hie und da, wie z. B. im „Cymbeline", manches vernachlässigt hat; das nur der I Theil von „Heinrich IV" dramatisch concentriert ist, der zweite aber ganz entschiedene Längen hat, und die Charakteristik Falstaff's hier misslungen zu nennen ist, doch wie zum Ersatz für diesen leichten Tadel beeilt er sich hier die Behauptung aufzustellen, dass der „ächte" Dichter sich Manches erlauben und wohl auch das Gewöhnliche, Natürliche „scheinbar" verletzen darf, und so dürfen uns nach seiner Ansicht die Widersprüche im „Cymbeline", dem „am buntesten geflochtenen von den romantischen Werken" des

Dichters, im „Wintermärchen", vorzüglich aber in „Wie es euch gefällt" nicht überraschen. „Alles was hier unverständlich ist, dunkel — raisonniert er — geschah mit Vorsatz und Bewusstsein, um dem Werke den Schmuck der Poesie zu verleihen" — „Es muss so sein, weil es im Kunstwerk selbst liegt, in seiner Form und Bedingung". — „Und wer möchte denn zu behaupten wagen — ruft er herausfordernd — er werde Sh. ganz ergründen und erschöpfen, ihn, den witzigsten und tiefsinnigsten aller Dichter!".

Einen Theil von Tieck's Äusserungen über den grossen Briten finden wir wie bereits erwähnt, im „Altenglischen Theater" und den Vorreden zu der „Vorschule Shakespeare's." Es sind, wie er selbst sagt,[66]) mehr Andeutungen und Resultate seiner englischen Studien als Untersuchungen. Er weist hier auf die Nothwendigkeit des Studiums der Zeitgenossen Sh's und seiner Vorgänger hin, ohne welches des Dichters richtiges Verständnis trotz meisterhafter Übersetzung Schlegel's unmöglich ist, so wie auf das jener Stücke, die Sh. nach seiner Überzeugung in der Jugend dichtete, welche aber die Engländer aus „unverständlicher Kritik und Schonung des Ruhmes" ihres grössten Dichters nicht anerkennen wollen. Zu diesem Zwecke habe er auch die Herausgabe des „englischen Theaters" beschlossen, dass es ihm zugleich unentbehrliche Belege liefere, um in dem ausführlichen „Buche über Shakespeare" darüber gründlich sprechen und den Leser auf diese verweisen zu können. Er betrachtet hier ferner die Geistesentwickelung Sh's und führt als Belege derselben zwei „seiner frühesten Jugendwerke". die „seine Individualität und den Gang seiner Ausbildung näher vor das Auge rücken": den „Locrine" und den „Lustigen Teufel von Edmonton" an. Wenn er an dem ersteren die „Ungeschicklichkeit, die Unverständlichkeit, den Hang die Schulgelehrsamkeit bei jeder Gelegenheit auszuschütten" tadelt, so vertheidigt er es auch nach Kräften und wundert sich, dass man die „wahren und grossen Schönheiten" dieses Gedichtes, seinen „herrischen Ton, seine grosse Gesinnung, die ächte Poesie vieler Stellen, den ergreifenden Patriotismus und das Bestreben die uralte Sage auf die höchste und würdigste Weise darzustellen" nicht bemerken wolle.

Sowie die beiden ebengenannten Werke Sh's, nimmt Tieck auch dessen übrige, von der Kritik nicht anerkannte, gegen den Vorwurf der Unächtheit in Schutz; nur „Titus Andronicus" scheint ihm eine Nachbildung Sh's zu sein. Der Grund, dass man diese Stücke verkennt, das Nichtverständnis des grossen Briten rührt nach ihm, selbst bei den Engländern, aus dem Mangel an „innerer Anschauung des Kunstwerkes" und dass „man unser jetziges Theater aus der Phantasie nicht verlieren kann". „Auch stosse man sich nicht daran — warnt er — dass bei Sh. unschuldige Landmädchen eine gewisse mythologische Gelehrsamkeit besitzen, denn diese Kenntnis war damals wirklich allgemein verbreitet, wofür Stadtfeste, Aufzüge, Gedichte und Romane sorgten." Bei allen diesen Behauptungen, bei der Besprechung der Ächtheit des „König Johann" und des „Lustigen Teufels von Edmonton", bei der Besprechung des damaligen Theaters und der Wirksamkeit Sh's für die Bühne u. s. w. verweist er schon im Voraus auf sein Buch über Sh. „Der wohlwollende Freund meiner Muse — so schliesst er die obigen Notizen [67]) — verzeihe mir mit Nachsicht und Geduld, dass dies längst versprochene Werk noch nicht erschienen ist. Ich wollte nicht übereilen; meine Reise nach England hatte die Materialien wieder gehäuft, obgleich in den Hauptsachen keine Abänderung nöthig wurde; dasjenige, was bei ähnlichen Arbeiten die meiste Mühe kostet und die grösste Sorgfalt erfordert, ist es gerade, was der eilige gewöhnliche Leser dem Autor am wenigsten dankt. In einigen Jahren aber hoffe ich nun endlich fertig zu sein und eine Arbeit

zu beschliessen, die mich einen grossen Theil meines Lebens hindurch begleitet hat".

Glücklich und angenehm gestaltete sich mit der Zeit Tieck's Leben in Dresden. Das Stürmische seiner Jugendjahre, das ihn beinahe an den Grabesrand gebracht hatte, setzte sich nun ins Gleichgewicht und ruhig, wie ein Bach durch die Auen des Thals, flossen ihm die Tage im Kreise seiner Familie und Freunde. Bei seinen Lieblingsarbeiten, in deren Mitte immer Sh. stand, gab er seit 1823 eine Reihe altenglischer Stücke unter dem Titel „Shakespeare's Vorschule" heraus, mit eigener historisch-kritischen Einleitung versehen, sowie auch seit 1825 die von Schlegel aufgegebene Fortsetzung der Verdeutschung Sh's, deren einzelne Stücke, von seiner Tochter Dorothea und dem Grafen W. Baudissin übersetzt, er ebenfalls mit kritischen Anmerkungen und Excursen austattete.

Was Tieck in Dresden eine besondere Freude und Zufriedenheit gewährte, war der sich mit jedem Tage erweiternde Kreis der Zuhörer seiner dramatischen Vorlesungen. Anfangs, wie oben bemerkt, nur für seine nächste Umgebung bestimmt, wurden sie im Laufe der Zeit auch den andern zugänglich und gehörten zu den Merkwürdigkeiten Dresdens. Alle, die es nur wollten und konnten: Schauspieler und Nichtschauspieler, Dichter, Künstler, Gelehrten und Laien, Dresdner und Fremde, Deutsche und Franzosen, Dänen, Engländer, Russen, oder auch Amerikaner, fanden sich hier neben einander und nicht selten war der geräumige Saal dicht bis zum Stuhle des vorlesenden Wirtes gefüllt [69]).

Unter den Dichtungen, die Tieck zu diesen Vorlesungen wählte, standen die Sh'schen natürlich in erster Linie, um was auch von den Zuhörern mehrmals ausdrücklich gebeten wurde. Dank der künstlerischen Vollendung, mit der Tieck las, erschien das gelesene Drama in der günstigsten Gestalt, und viele Zuhörer, denen es früher unnatürlich und abgeschmackt war, wurden jetzt von ihm „entzückt und lauschten in einer stummen Bewunderung und lautlosen Staunen befangen" [81]). Man muss die Abende, an denen Tieck las — sagt Friesen in seinen Erinnerungen [70]) — selbst erlebt haben, um sich von ihrem Genuss eine richtige Vorstellung zu machen", und doch gehörten zu den Amateuren der Tieck'schen Vorlesungen die geistreichsten und gebildetsten Männer jener Zeit. Einigemale kam in das Auditorium und in Tieck's engeren Freundekreis, wo ein lebhafter Gedankenaustausch über Sh. und andere Dichter die Mitglieder stundenlang beschäftigte, der bejahrte englische Schauspieler Kemble, und zu denjenigen, mit welchen besonders stark literarisch gestritten wurde, gehörte der berühmte Philosoph Hegel.

Bei seinen Amtspflichten, Disputationen und Vorlesungen hatte Tieck noch Zeit und Lust genug — er war oft leidend — einige, bereits oben erwähnte, wissenschaftliche, theilweise — denn anders war es ihm unmöglich — sich auf Sh. beziehende Arbeiten auszuführen. So betrachtet er in dem schon erwähnten Aufsatze: „Goethe und seine Zeit" des Verfassers des „Götz" „wunderliches" Verhältnis zu Sh., sowie dessen Auseinandersetzung des „Hamlet" [71]), und kommt bei aller Pietät gegen den grossen vaterländischen Dichter zum Endresultat (wie auch in den „dramaturgischen Blättern") dass „Deutschlands grösster, der erste wahrhaft deutsche Dichter, Sh. nie eigentlich verstehen kann"; wohl wurde nach ihm aber dieser letztere durch "Götz", „Werther" und andere Werke ähnlichen Inhalts verständlich. „Seit Goethe erst" wagte man Sh. — sagt er [73]) — als Poeten anzusehen, verstehen und mit dem Gemüth fühlen, und der Bau der sogenannten Regeln fiel von selbst von dem verschlossenen Park der Phantasie herunter. So ward Sh. im Zimmer und auf der Bühne Landsgenosse, und wir erkannten ihn, wie er es ist,

Digitized by Google

den nächsten Blutsfreund in ihm, wenn Calderon nur Vetter à la mode de Bretagne sein wird. Das Lebensgefühl gieng durch alle Adern, und was die Zeit abreichen konnte im verständigen Fielding, im gefühlvollen Sterne, war deutsch und vaterländisch, und es war plötzlich ein Reichthum da, eine Fülle, ein Ahnden neuer Schätze, dass man sich gern seines neuen Glückes überhob; auch etwas kindisch mitunter, wie es allen schnell reich gewordenen begegnet".

„Und jede Änderung dieser Meisterwerke — donnert er noch einmal in der „Geschichtlichen Entwickelung der neueren Bühne" — ist eine Entstellung derselben. Das sehen die Bühnenfreunde ein und in England ist man mit jedem Jahre mehr zu den Originalen zurückgekehrt".

Auch die Lustspiele Sh's stehen ihm neben denen des Aristophanes in „Vollendung und Herrlichkeit" einzig da. Sie sind „durchaus romantisch poetisch". „Leider haben sie — klagt er in dem letztgenannten Aufsatz — nur einseitige Bewunderung gefunden und doch vermählte der Dichter in ihnen das Süsseste der Poesie und der Liebe, den Schmerz der Sehnsucht und den Adel des Heldenthums mit Schalkheit und Muthwillen, ja die tragische Wirkung und den Schmerz über untergehende Grösse in seinen historischen Komödien mit der Posse und dem Lächerlichen". Tieck war es unmöglich — sagten wir — wenn er von einer Literaturerscheinung oder irgendeiner Periode der Literaturgeschichte sprach oder schrieb, den grossen Stratforder nicht zu berühren, wäre es ihm aber auch möglich gewesen seinen Lieblingsdichter nicht zum Hauptheldeu einer wenigstens seiner zahlreichen Novellen zu machen?! In vielen sind Anklänge und Reminiscenzen an ihn, aber im „Dichterleben", einer zweiteiligen Novelle aus den Jahren 1835—9 tritt er uns, durch den Verfasser aufs glänzendste ausgestattet, entgegen.

Im Mai des Jahres 1840 verliess Tieck Dresden, um auf die Einladung Friedrich Wilhelm IV. einige Zeit bei ihm in Berlin zuzubringen. Hier sollte er zu Nichts verpflichtet sein und sich nur als befreundeten Gast ansehen. Neben freien Unterhaltungen mit dem König und seiner nächsten Umgebung fehlte es seinerseits auch hier nicht an Vorlesungen, hauptsächlich denen der Sh'schen Dichtungen. Vor dem Ablaufe des Jahres 1842 stabilisierte er sich in seiner Vaterstadt. Er sollte nach dem Wunsche des Königs sich des Theaters annehmen und in Verbindung mit dem Intendanten der königlichen Schauspiele Mittel und Wege berathen, wie der gesunkenen Bühne aufzuhelfen sei. Für gewisse Stücke, namentlich Sh's, sollte er völlig freie Hand behalten, sie sollten ganz nach seiner Anordnung dargestellt werden. So wurde sein Lieblingsstück „der Sommernachtstraum" nach seinen Andeutungen mit Mendelsohn's Composition am 14. Oct. 1843 gegeben und die Vorstellung fiel glücklich aus. Zu Hause setzte er die Vorlesungen fort, freilich im engeren Kreise, wie früher, denn die zunehmende Schwäche des Alters und körperliche Leiden erlaubten ihm nicht die früheren Anstrengungen. Auch der Kreis seiner Zuhörer zog sich zusammen. Er las dies und jenes. „Nur eins weigerte er sich entschieden, — sagt Köpke — zu lesen, Tragisches, oder . . . Shakespeare". Dazu — so entschuldigte er sich — reiche seine Kraft nicht mehr aus, auch greife es ihn innerlich zu sehr an, und es wird uns von niemandem berichtet, dass er in den letzten Jahren seines Lebens dies einmal gethan hätte. So blieb er seinem Abgott mit der Verehrung bis zum Ende treu, indem er ihn durch den Mangel an nöthiger Kraft der Stimme, an Feuer, mit dem er die Stimmung und die Ausbrüche der Leidenschaft der Sh'schen Helden bis zur Täuschung wiedergab, nicht entweihen wollte.

Ich bin mit der Darstellung von Tieck's Beschäftigung mit Sh. zu Ende; nur eins, vielleicht das Wichtigste, wäre noch hinzuzufügen . . . die Bespre-

chung seines „Buches über Shakespeare", einer Arbeit, die, wie er selbst sagt, ihn sein ganzes Leben hindurch begleitete, eines Werkes, von dem — wie Köpke berichtet — er immer sprach, als sollte es im nächsten Jahre veröffentlicht werden und auf das er sich fast in jedem Aufsatz über dramatische Literatur und Kunst schon im voraus berief. Leider war dieses prachtvolle Schiff seiner Wünsche und Hoffnungen nicht in den Hafen der Erfüllung eingelaufen. Wie oben bemerkt, hat er kaum den Anfang des Werkes zu Papier gebracht; das Weitere formte er unaufhörlich in seinem Geiste, verarbeitete und gruppierte die einzelnen Theile desselben, zauderte aber trotz der Anerkennung für das Geleistete und der Aufmunterung und des heftigen Verlangens seiner Freunde nach dem Hauptwerke mit dem Schreiben aus Furcht vor Unvollständigkeit und Unreife der gefassten Ausführungspläne und des angesammelten Materials. Auch hinderte ihn oft die Krankheit an seinen Studien, bis endlich die Schwäche des Alters kam und ihm die hiezu nöthige Geisteskraft lähmte, selbst nicht selten die freie Bewegung des Leibes raubte und so den grossartigen Plan beim frommen Wunsch zu bleiben nöthigte.

Nichtsdestoweniger genoss Tieck den Ruhm eines gründlichen Sh.-kenners, nicht bloss in seinem Vaterlande, sondern auch ausserhalb desselben. So lobt „seine Fähigkeit das Vortreffliche des Fremdartigen oft treuer und reiner aufzunehmen als die Eingebornen selbst", Bernard v. Bescow, Hofmarschall und längere Zeit Theaterintendant in Stokholm in einem Briefe an Tieck vom Jahre 1835, [75]) dass er nämlich „Shakespeare unstreitig richtiger fasse als alle die kunstrichterlichen John Bulls", mit deren Excerpten Bescow während seines Aufenthaltes in London 27 dicke Octavbände füllte. „Aber mir wenigstens — versichert Bescow — hat das Einseitige jener feingeschliffenen Ausbildung der Nichtdeutschen den Reichthum der einheimischen um so lieber und theuerer gemacht".

Selbst in England waren Tieck's Sh.-Arbeiten geschätzt, und er hatte — wie oben erwähnt — sowohl während seines Aufenthaltes in der Heimat seines Lieblings, wie auch später, trotz seiner wegwerfenden Kritik der englischen Forschung, sich daselbst viele Freunde erworben, die seinen Rath gerne suchten. So schreibt Payne Collier, den man in England mit der Herausgabe von Sh's Werken und einer neuen biographischen Einleitung zu derselben betraute, an Tieck: [76])

„Sir, have you any information respecting any visit paid by Shakespeare either to Italy, or to any other part of the continent?

It is stated in London, that you posses some such information, and as J am engaged on an edition of Shakespeare's works, which will be preceded by a new life of the poet, you will see at once how valuable any fresh tidings would be to me . . . If I understood your language half, or one quarter, as you have proved, that you understand mine, I should be better able to avail myself of the valuable matter you have from time to time printend regarding the biography and writting of our great dramatist".

II. Shakespeare's Einfluss auf Ludwig Tieck als Dramatiker.

I. Quellen der Dichtungen.

Jedem von uns drängt sich gleich bei der ersten Lectüre des Dichters, der sein Interesse in besonderem Grade fesselt, der Gedanke auf, ob dieser

Digitized by Google

den Stoff zu seinen Werken erfunden, oder irgend einer Quelle (einer wahren Begebenheit!), und dann welcher und in welchem Umfange entlehnt habe. Ein ähnlicher Gedanke in Bezug auf Sh. beschäftigte ohne Zweifel auch dessen begeisterten Verehrer, Tieck wohl schon in den ersten Anfängen seiner Bekanntschaft mit dem grossen Briten. Wie bekannt, hat Sh. sich mit der Erfindung der Fabeln zu seinen Schöpfungen gar nicht geplagt, sondern sie verschiedenen, zu den Dramen mit Nebenhandlungen zugleich mehreren, Erzählungen, Novellen, epischen Gedichten der heimischen und ausländischen Literatur und älteren engl. und nicht engl. Dramen entlehnt. Was dem gefeierten Meister erlaubt war und seinen Ruhm keineswegs schmälerte, — die Vergleichung der Sh'schen Dramen mit ihren Quellen lehrten nämlich, wie andere Forscher, auch Tieck, dass auf Grund einer unbedeutenden Arbeit ein wahres Kunstwerk geschaffen werden kann — das konnte auch den Schüler nicht verdammen, und der Verfasser der „Genovefa" zerbrach sich auch nicht den Kopf an der Erfindung von Fabeln zu seinen dramatischen Dichtungen, sondern goss nach dem Vorbild seines Meisters mehrere bereits wohlbekannte epische Dichtungen in Prosa in dramatische Form um. Seine drei grössten dramatischen Schöpfungen sind dramatisierte Volksbücher von der „heiligen Genovefa" „Octavianus" und „Fortunat"; der Plan mit der „schönen Magelone" dasselbe zu thun, blieb unausgeführt; die Märchen von dem „gestiefelten Kater", der „Verkehrten Welt" und dem „Zerbino" wurden zu aristophanischen Komödien umgedichtet; der „Ritter Blaubart", ein Ammenmärchen in 4 Acten ist die Geschichte von „La barbe bleu", wie sie Perrault in den „Contes de ma mere l'oye" erzählt hatte; zum „Allamodin" lieferte die Fabel die damals in einer vielverbreiteten Zeitschrift gedruckte frisch sich ereignete Geschichte eines Insulanerhäuptlings von Manilla, der in die Hände der spanischen Jesuiten gefallen war; zum Trauerspiel „Karl v. Berneck" inspirierte Tieck die an Sh. vielfach erinnernde Sage vom Ritter gleichen Namens, die er auf seiner ersten Reise durch Franken kennen gelernt hatte; aus der Lectüre von Linguet's „Geschichte der Bastille" sollte ein kleines pathetisches Drama hervorgehen, wie auch die Historie der unglücklichen Königin Anna Boleyn in ihm den Plan eines grossen Trauerspiels aufsteigen liess. Inwiefern ihm diese Dramatisierung der vorgefundenen Stoffe im Sh'schen Geiste gelang, will ich im weiteren Verlaufe der vorliegenden Arbeit nachzuweisen suchen, an dieser Stelle soll nur darauf hingewiesen werden, dass der Gedanke, wie Sh. zu den Fabeln seiner Dramen gekommen war, bei der Entstehung von Tieck's eigenen Dichtungen gewiss nicht ohne Einfluss war.

Der Verfasser der „Genovefa" hielt sich ebensowenig streng an seine Quellen, wie sein Meister, Sh. Dass bei der Verarbeitung gegebener Stoffe in dramatischen Compositionen oder sonstiger Umdichtung unbedeutende, zweckmässige Änderungen vorgenommen werden, hat an und für sich nichts Auffallendes; selbst bei b'osser Übersetzung irgendeiner Dichtung in eine fremde Sprache, bei dem Versuche sie populär zu machen, ist dies in der Form einer Zusammenziehung, Vereinfachung und dgl. nicht selten der Fall, doch erhebliche Abweichungen von der Quelle, wie Einschaltung von Episoden oder Tilgung mancher Bestandtheile, wodurch das Ganze mehr an Umfang, respective Kürze, als an Verständnis und künstlerischem Wert gewinnt, oder, was leider zu oft, auch bei Tieck, geschieht, an letzterem sogar verliert, zeugt entweder von einer Tendenz des Umarbeiters (wie z. B. bei satyrischen Stücken), oder von einer gewissen geistigen Abhängigkeit von einem mächtigen Vorbilde. Der Gedanke an die letztere in Bezug auf Tieck und seinen Lieblingsdichter drängt sich unwillkürlich bei der Vergleichung der drei grössten dramatischen Compositionen des ersteren mit ihren Quellen auf.

Digitized by Google

II. Umfang der Dichtungen.

Unter Tieck's Dichtungen sind „Octavianus“ und „Fortunat“ die umfangreichsten; jede von ihnen besteht aus zwei Theilen mit je fünf Acten; die erstere enthält 43 (auf 421 Octavseiten), die letztere 83 Verwandlungen (auf 497 Seiten gleichen Formats). Den Anlass zu dieser ungewöhnlichen Ausdehnung des Inhaltes gab neben Tieck's Neigung zu Auslassungen auch der reichhaltige Stoff, wie er ihm in seinen Quellen vorlag. Die Regeln der dramatischen Technik lassen eine solche Weitschweifigkeit kaum zu, für Tieck aber war Sh. der Inbegriff aller Regeln, und gerade bei diesem sind zwei Dramen von ähnlichem Umfang: „Heinrich IV“, aus zwei Theilen mit je fünf Acten bestehend, und die Trilogie „Heinrich VI“, deren jeder Theil ebenfalls fünf Acte umfasst. Ja selbst alle 10 Königsdramen, oder der Kern- und Mittelpunkt derselben, die acht zusammenhängenden von „Richard II“ zu „Richard III“ einen Cyclus bildend, können in dieser Beziehung als Beispiel dienen. Das Trifolium: „der gestiefelte Kater“, „die verkehrte Welt“ und „Zerbino“ erinnert einigermassen, weil seine Bestandtheile manche gemeinsame Elemente enthalten, an das Äussere der Falstaffpartien in beiden Theilen von „Heinrich IV“.

III. Prologe, Epiloge, Chorus.

Der Prolog tritt in den Sh'schen und pseudosh'schen Dramen entweder unter eignem Namen: „Prologue“ (in „Heinrich VIII“, „Troilus und Cressida“, „Romeo und Julia“), oder unter dem eines „Chorus“ (in „Heinrich V“), sodann als eine allegorische Gestalt „Das Gerücht“ (mit Zungen ganz bemalt- Rumour peinted full of tongues, im zweiten Theile „Heinrich IV“), als „Zeit“ (im „Wintermärchen“), als die Göttin Ate (im „Locrine“) und schliesslich im „Perieles“ in der Person des Dichters Gover, aus dem Sh. den Stoff zu diesem letzteren Drama entnahm.

Aber nicht bloss an der Spitze der Stücke steht der Prolog; in „Heinrich V“ geht es jedem (chorus), im „Wintermärchen“ dem vierten Acte voran (Time, as chorus). Sein Zweck ist überall derselbe: in das nähere Verständnis des Nächstfolgenden einzuführen. Im letzteren Stücke leitet er eine ganz neue Handlung ein, die sich erst zu Ende des Stückes mit der Haupthandlung verknüpft. Den zweiten Theil „Heinrich IV“ eröffnet eine in wenigen Worten durch die eben erwähnte allegorische Figur „das Gerücht“ mitgetheilte Vorgeschichte der darzustellenden Ereignisse. In „Heinrich V“ ersucht der Dichter im „Chorus“ das Publicum sich die Mängel der Bühne bei der Darstellung einer so grossen historischen Begebenheit (Heinrich des Vierten Krieg gegen Frankreich) in Bezug auf Zeit, Raum und scenische Kunstmittel mit der Kraft der Phantasie zu ergänzen (I Act), rundet das im Stücke Gegebene durch Mittheilungen ab und schliesst mit einem Preise der königlichen Tugenden als Herrscher und Held. Im „Prologue“ zu „Heinrich VIII“ bemerkt der Dichter schon im voraus, hier biete er nichts davon, was das Lachen erregt, sondern lasse „Gestalten, traurig, gross, stark, voll Pomp und Schmerz“ auftreten und Scenen sich wechseln, bei denen „das Herz in Leid zerrinnt, und man selbst am Hochzeitstage weinen müsste“. Wie in „Heinrich V“, lässt der Dichter auch im „Pericles“ den einzelnen Acten und ausserdem noch der fünften Scene des vierten und der

Digitized by Google

dritten Scene des fünften Actes, prologartige Vorberichte vorangehen, aus denen wir das auf der Bühne schwer, oder nicht Darstellbare, wohl aber zum Verständnis des Ganzen Nothwendige erfahren. Von den Prologen der übrigen Sh'schen und pseudosh'schen Dramen sind hier noch zu erwähnen: der „Prologue" zu dem „Lustigen Teufel von Edmonton", da er (!) gegen den Schluss seiner Rede den Vorhang aufzieht und den Augen des Publicums die Scene als Wohn- und Arbeitsstube des gelehrten Zauberers Peter Fabel, genannt der Lustige Teufel von Edmonton bezeichnet, ferner die an die Spitze des vierten Actes im „Wintermärchen" gestellte „Zeit", worin uns der Dichter auf den Sprung über einen Zeitraum von sechzehn Jahren, der hier eintritt, aufmerksam macht, und schliesslich das an der Spitze des Lustspieles: „Der Widerspenstigen Zähmung" stehende Vorspiel (Induction), das, ziemlich lang, denn zu einem einactigen Lustspiel erweitert, mit der Handlung im Stücke selbst Nichts gemein hat.

Der Epiloge giebt es in den Sh'schen Dramen sechs, wenn wir auch einige, zwar als solche nicht ausdrücklich bezeichnete, aber dieselbe Aufgabe erfüllende Schlussreden des im Stücke selbst auftretenden Elfen Puck im „Sommernachtstraum", die des Chorus im zweiten Theile „Heinrich V" und die des Gower im „Pericles" als solche gelten lassen. Sie gehören zur Hälfte den Lustspielen an. Von den Königsdramen haben sie nur das eben erwähnte, der zweite Theil „Heinrich IV", und „Heinrich VIII". Im vorletzten spricht ein Tänzer in Prosa; es ist eine ziemlich weitschweifige, nichtssagende, im komischen Tone gehaltene Ansprache an das Publicum, verbunden zum Schluss mit einer Bitte um Nachsicht für die Vorstellung und einer Ankündigung der Fortsetzung der eben dargestellten Geschichte; im letzten wird ebenfalls eine Bitte, vorzüglich an die Frauen, um eine milde Beurtheilung des gegebenen Stückes ausgedrückt. Den „Epilog" im „Sturm" spricht der Hauptheld selbst, in dem er das Publicum ersucht, sich in seiner Phantasie nach Neapel zu versetzen und ihn vom Fluche des öden Eilandes zu befreien; es wird damit angedeutet, dass Prospero glücklich in sein Herzogthum zurückgekehrt sei. Eine der im Stücke auftretenden Personen spricht den Epilog auch in „Wie es euch gefällt", „Ende gut, alles gut" und „Sommernachtstraum". Als Epilog kann auch das Duett zum Schlusse des Stückes in „Verlorene Liebesmühe" und das Narrenlied in „Was ihr wollt" gelten.

Betrachten wir nun, wie Tieck mit dem Prolog und dem Epilog in seinen Dramen verfährt und in wieweit er darin von Sh. beeinflusst wurde.

Von 11 Dramen Tieck's sind 5 mit einem Prolog, 4 mit einem Epilog ausgerüstet. Das älteste der ersteren Stücke ist das 1795 entstandene dreiactige Puppenspiel „Hanswurst als Emigrant"; sein Prolog enthält ein Raisonnement über die Marionettenvorstellung. Das nächstfolgende war „Ritter Blaubart"; er erschien später mit einer „ernsthaften und scherzhaften Vorrede" ohne Prolog, der auch in der Bearbeitung letzter Hand fehlt. Diese beiden Prologe erinnern uns noch nicht an Tieck's englisches Vorbild, wohl ist aber dies der Fall beim Prolog zum chronologisch nächstfolgenden Stück „Der gestiefelte Kater". Er erinnert schon stark an das Vorspiel zu „Der Widerspenstigen Zähmung", nur dass dort alle Personen bei der Vorstellung ruhig bleiben, hier dagegen die Zuschauer und die Acteure bunt durcheinander reden. Es ist nämlich selbst ein Vorspiel (10 Octavseiten umfassend), das uns eine Scene im Theaterparterre darstellt; das Publicum bespricht das aufzuführende Stück „Der gestiefelte Kater", ärgert sich, dass man es mit so dummem Zeug speisen will, pocht, trommelt und klatscht; Ähnlich urtheilt es in den „Zwischenspielen", die den Schluss der beiden ersten Aufzüge bilden; das ganze hliesst ein „Epilog". Diesen Namen führt aber eine Scene (mit mehreren

Personen), die allen vorangehenden an buntem und forciertem Witz gleichkommt und höchstens dadurch diesen Titel sich anmassen dürfte, dass „der Dichter“ das Publicum um Nachsicht für sein durchgefallenes Stück bittet. Dies aber und der Umstand, dass eine der im Stücke auftretenden Personen das Publicum anspricht, ist ohne Zweifel aus der Reminiscenz an ähnliche Stellen bei Sh. hervorgegangen. An der Spitze der „Verkehrten Welt“ steht die „Symphonie“ und zum Schlusse der Acte I—IV die „Musik“, eine Art von Betrachtung über Wesen und Aufgabe der Musik, das Menschenleben und den Menschenverstand, angestellt durch verschiedene Musikinstrumente und Tonarten, die hier als redende Personen auftreten. Dem ersten Acte geht dazu ein „Epilogus“ voran, dem letzten folgt ein „Prologus“ (das Stück stellt doch die „verkehrte Welt“ dar!), der auch innerhalb des dritten Actes steht; beide sind formell und inhaltlich den Epilogen im zweiten Theile „Heinrich IV“ und in „Wie es euch gefällt“ verwandt. Beide sind nämlich, wie jene, in Prosa verfasst und drehen sich im Kreise von Entschuldigungsformeln, des Umnachsichtsbittens und sonstigens Hin- und Herredens. Auch hier erinnert der innerhalb des dritten Actes stehende „Prolog“ dadurch an die Epiloge in „Wie es euch gefällt“, „Ende gut, alles gut“ und „Sturm“, dass er, wie jene dort, von einer der im Stücke auftretenden Personen gesprochen wird. Dieselbe übernimmt auch dem Beschluss des Stückes.

Im „Prinz Zerbino“ tritt ein Jäger vor dem ersten Acte als „Chorus“ auf, eröffnet den dritten Act als „Chor“ und schliesst ihn und die übrigen als solcher. So oft tritt auch der „Chorus“ in „Heinrich V“ auf. Der Wortschwall dieses Jägers (in Versen), der mit dem Inhalte des Stückes nichts gemein hat und zum grössten Theile von einem Hin- und Herreden über Jagd, Spass, Ernst und Einfluss der Göttermacht auf die Künste gefüllt ist, enthält gleichfalls manche kleine Entschuldigung des Stückes, wodurch es an ähnliche Stellen der Prologe und der Chöre bei Sh. erinnert; durch sein Auftreten in der Höhle des Zauberers Polycomicus mit dem Worten: „Da sind wir in der Höhle des berühmten Herrn Polycomicus, des Zauberers“ (III V'g) spielt er die Rolle des Prologs zum „Lustigen Teufel v. Edmonton“; als eine in das Stück nicht gehörende Person mit der Ankündigung des Herankommens des Polycomicus, die des Gover im „Pericles“, nur dass der letztere wirklich nöthig ist und seine Aufgabe richtig erfüllt. Die Rolle des Periclei-schen Gover übernimmt in der „Genovefa“ der heilige Bonifacius. Aus des Dichters eigenem Bekenntnis wissen wir, dass er hier unter besonderem Einfluss des „Pericles“ stand, und man darf billigerweise sich nicht wundern, wenn er, „in diese Form, wie vergafft“, den Apostel der Deutschen in seinem Drama anstatt, wie es im „Pericles“ mit Gover der Fall ist, gleich an seine Aufgabe, in das Stück einzuführen, schreiten zu lassen, zuerst weit und breit über sich selbst berichten lässt. Innerhalb des Gedichtes (45 V'g) tritt der Heilige zum zweiten Male auf und zwar mit einer 256 Verse umfassenden Rede auf. Den Schluss bildet ein die Heldin des Stückes verherrlichendes Sonett, ebenfalls von Bonifacius gesprochen. Die „Induction“ zu „Der Widerspenstigen Zähmung“ gab Tieck ohne Zweifel die Anregung zum „Prolog“ im „Fortunat“. Es ist ein ziemlich langes (denn 20 Seiten umfassendes) Vorspiel im Gerichtssale, wo die der Falscheit, der Untreue und des Betruges angeklagte Fortuna nach einer glänzenden Selbstvertheidigung schuldlos erkannt wird. Die Scene steht in einem gewissen moralischen Zusammenhange mit der Haupthandlung, indem sie den Leser zu einer ernsten Auffassung der dem Stücke zugrunde liegenden Idee von der Unbeständigkeit und kurzer Dauer des irdischen Glückes vorbereitet. Macht somit der Dichter mit diesem „Prolog“ einen nicht ungünstigen Eindruck auf den Leser, so liess er sich dagegen im „Octavianus“ durch das zwar lange und in keinem Zusr

menhange mit dem Inhalte des Stückes stehende, aber keineswegs ermüdende, ja sogar heiter stimmende eben genannte Vorspiel in „Der Widerspenstigen Zähmung“ zu einer wahren Missgeburt dieser Gattung verleiten. Dieser „Prolog“ oder „Der Aufzug der Romanze“, wie der Dichter das Vorspiel betitelt, umfasst 31 Seiten und hat 12 auftretende Personen, darunter allegorische, wie der Glaube, die Liebe, die Romanze (auch auf einem Pferde) und zwei Chöre: den der Schäfer und den der Krieger. Ihr Inhalt steht, wie der des Sh'schen Vorspiels, mit dem Stücke selbst in gar keinem Zusammenhange; es sind lauter Herzensergiessungen bei der Betrachtung der Schönheit der Natur, Liebesseufzer, Krieger- Schäfer- Hirtenlieder und sonstiger Singsang. Der eigentliche Prolog d. i. die Einführung in das Stück nach der Art der Vorberichte des Gover und des heil. Bonifacius wird separat durch die Romanze geliefert. Hier bittet sie das Publicum um Erlaubnis, dann und wann zum näheren Verständnis des Dargestellten als „erzählender Chor“ beitragen zu dürfen. Dem entsprechend tritt sie noch vier mal im Stücke auf, um uns über die nicht darstellbaren Abschnitte der behandelten Geschichte in Kenntnis zu setzen; im letzten Auftritt kündigt sie die Fortsetzung derselben an. Manche Wendungen dieses Berichtes und zwar:

a) Mir vergönnt, dass ich zuweilen (V'g)
Diene als erzählnder Chor,
Viele Wunder trägt sich besser
In Gesang und Dichtung vor.
Ruhig lasst das Spiel beginnen,
Gönnet uns ein stilles Ohr.

b) Jetzo geht das Schauspiel weiter, (11 V'g)
Ich, Romanze, trete ab.

c) Duldet gütig, lasst den Geistern,
Wie sie mögen, frei Gewalt.

d) Nun mögt ihr sie selber hören,
Denn dort kommt sie schon gegangen (12 V'g)

e) Sie kommen alle her von jenem End' (daselbst)

f) Also hat es sich begeben,
Alle Leiden sind gelindert,
Bald wird nun ein neues Leben
Aus dem vorigen beginnen. (Schluss).

Sind gleichsam ein Widerhall der des Gover'schen:

a) Gönnt ihr, in besseren Zeiten geboren
Und reiferen Witzes, mir die Ohren
Und hört den alten, schlichten Mann
Und seine Reime gern noch an. (I 1)

b) Dort kommt! Mein Bericht,
Verzeiht, geht diesmal weiter nicht (II 1)

c) Was mehr nach diesem Sturm geschehen,
Sollt Ihr mit eigenen Augen sehen. (III 1)

d) . . . . was noch wird gethan,
Das seht nun freundlich selber an. (IV 1)
. . . . . .

e) Dionysa mit bösen Sinn
Kommt mit dem Mörder Leonin.

f) Noch einmal seht mit euerer Phantasie. (V 1)

Digitized by Google

g) Pericles, seine Frau und Tochter, haben,
Verfolgte sie ein hartes Schicksal schon,
Erreicht den Lohn der Tugend und der Leiden,
Sind durchgedrungen und gekrönt mit Freuden.

Von den dramatischen Fragmenten Tieck's hat den Prolog bloss der 1801 begonnene „Antifaust" und sollte auch einen Epilog bekommen. Niedergeschrieben und gedruckt wurde auch der „Prologus" zu dem geplanten Drama „Magelone", äusserlich und inhaltlich dem Prolog zum „Octavianus" engverwandt, indem es allerlei Lamentationen der Nacht, der Träume der Wolken, der Sonne, der Wasser, der Blumen, und dgl., die hier als redende Personen auftreten, enthält. Ausserdem lieferte Tieck's Prologomanie ein speciélles, ziemlich langes (denn 26 Seiten umfassendes) Spielstück unter dem Titel „ein Prolog", in welchem Scapin als „Vorredner an den Leser", oder wie er sich selbst nennt, als „Prologus im Prologus" auftritt, und auf der Scene, welche ein dunkles Parterre darstellt, sich eine forcierte Witzelei breit macht.

IV. Stummes Spiel.

Was neben den Berichten des Bonifacius in der „Genovefa" vom Einfluss des „Pericles" auf Tieck bei der Abfassung der genannten Dichtung zeugt, ist auch eine gewisse, dem ersten Auftritt des Heiligen eingefügte Art des „stummen Spiels", das sich im Drama vom tyrischen Fürsten findet und einen wirkungsvollen Bestandtheil der Gover'schen Einführungsscenen bildet. Sein Zweck ist das im ersten Theile dieser Berichte Mitgetheilte anschaulich, so weit es möglich, darzustellen und so den Eindruck zu erhöhen. In der englischen Dichtung halbiert es den zweiten, dritten, und vierten Bericht und findet in dem ihm folgenden Rest seine nähere Erklärung. In der „Genovefa" kommt es, wie erwähnt, nur einmal vor, aber gewiss nicht deshalb, als ob Tieck seiner wiederholten Anwendung abgeneigt gewesen wäre, sondern, weil er ihm die Vermehrung der Verwandlungen (Es gibt deren in der „Genovefa" 61) vorzog, und bei deren ungeheurer Anzahl seine mehrmalige Benützung selbst ihm zu kühn erschien.

Wie dieses Kunstmittel sich in beiden Dichtungen präsentiert, ist am besten aus dem Text zu ersehen, und ich führe deshalb die ganze erste Scene des zweiten Actes aus dem „Pericles" (damit zugleich die Art der Berichterstattung Gover's gezeigt werde) und in Verkürzung ihre Nachahmung in der „Genovefa" an.

Gover: Durch einen König, reich an Macht,
Saht ihr sein Kind zu Fall gebracht;
Ein bessrer, gütger Fürst war dort,
Der brav sich wies in That und Wort.
Harrt ferner nur in Ruh und seht,
Wie er noch aller Noth entgeht;
Ihr seht, dass wer mit Unglück streitet,
Das Sandkorn misst, den Berg erbeutet,
Der wackre Pericles verweilt
(Es sei mein Segen ihm ertheilt!)
Jetzt noch zu Tharsus, jedem dort
Gilt seiner Handschrift gleich sein Wort.
Wo man, das seiner sei gedacht,

Digitized by Google

Aus Golde seine Statua macht.
Doch schlimmre Nachricht wird vernommen;
Was sprech' ich noch? Ihr seht sie kommen.

Stummes Spiel

Es tritt auf der einen Seite Pericles auf, im Gespräch mit Cleon. Der ganze Zug folgt ihnen. Von der anderen Seite kommt ein Edelmann mit einem Brief an Pericles; Pericles zeigt Cleon den Brief, hierauf gibt er dem Boten eine Belohnung und schlägt ihn zum Ritter. Pericles geht auf der einen und Cleon auf der anderen Seite ab.

Gover: Seht, Helicanus sass daheim,
Schmaust nicht, wie Drohnen Honigseim
Der anderen Bienen, sein Bestreben
Ist, Bös ertödten, Gut beleben,
Und, was in Tyrus sich begibt,
Schreibt er dem Fürsten, den er liebt.
Er meldet ihm, wie Thaliard
Zum Meuchelmord gesendet ward,
Und räth, dass er ihm noch entheile
Und nicht in Tharsos mehr verweile.
Er folgt dem Rath und geht zur See,
Da lernt der Mensch oft Ach und Weh.
Der Wind nun mächtig stürmen thut,
Der Donner oben, unten Fluth,
Macht solch Getümmel, dass sein Schiff,
Das ihn behaust, in Trümmer bricht.
Der arme Fürst allein geblieben,
Von Strand zu Strand dahin getrieben,
Beraubt der Leute, leer an Gut,
Entkam allein der Wogen Wuth.
Und endlich, müde seiner Pein
Wirft ihn das Glück, ihn zu erfreun,
Ans Land. Da kommt er! Mein Bericht,
Verzeiht, geht diesmal weiter nicht. (geht ab).

. . . . . .

Der h. Bon. Jetzt wird ein Spiel euch vor die Augen treten,
O lasst den harten Sinn sich gern erweichen,
Dass ihr die Kunde aus der alten Zeit,
Als noch die Tugend galt, die Religion,
Der Eifer für das Höchste, gerne duldet.
Alsbald wird ein Gedicht vor euch erscheinen:
Leben und Tod der heiligen Genovefa,
Die noch vor Zeiten Carol Magnus lebte.
Als Major domus herrschte Carl Martellus,
So zubenannt von seiner Tapferkeit,
Er war ein Hammer für der Christen Feinde,
Jetzt sind in Spanien Mohren eingebrochen.
Die Mahoms Zeichen auf die Tempel pflanzen,
Sie stürzen ungezähmt in's fränksche Reich;
Da schickt er Herold' aus durch seine Staaten,
Da schickt er Schreiben in des Reichs Provinzen
Und bietet auf die Grafen, Ritter, Herrn,
Dass alle sich dem Reichspaniere fügen
Und ihm den Abdorrhaman schlagen helfen.

Digitized by Google

Das Aufgebot ist auch nach Trier kommen,
Wo Siegfried lebt als wackrer Graf und Ritter.

Siegfried tritt mit seinem Gefolge auf, sie gehen durch die Kapelle, einige von dem Gefolge bleiben zurück.

Der h. Bon. Da geht der edle Mann zum Streit gewappnet,
Doch will er vorher beichten, Sacramente
Empfahen aus des Priesters heilger Hand.
So seid nun aufmerksam und lasst euch gern
In alte deutsche Zeit zurückeführen. —
(geht ab)

An das „stumme Spiel" im „Pericles" erinnert auch eine Stelle im „Fortunat", nämlich der Schluss der letzten Scene des ersten Theiles. Wir lesen dort: „Musik, die Thüren nach der Strasse öffnen sich, auf der Strasse erscheint ein grosser Zug mit vielen Fackeln, der sich nach dem Hause bewegt, die Braut wird von dem Könige und der Königin geführt, viele geschmückte Herrn und Damen folgen; in demselben Augenblicke treten Theodor und Gratiana sehr reich gekleidet wieder aus dem Nebenzimmer". Und nach einigen Zeilen wiederum: „Sie (Fortunat und Theodor) begeben sich hinaus. Man sieht in der Ferne den König Fortunat umarmen; dieser stellt seine Eltern vor, welche niederknieen wollen, der König umarmt sie ebenfalls; Fortunat schliesst sich der Braut und den Eltern an, unter einem lauten fröhlichen Marsche verlässt der Zug die Bühne".

V. Die drei Einheiten.

Der Grund, warum den grossen Meister der dramatischen Poesie, Sh. seine Gegner ein wildes, barbarisches Genie zu nennen pflegten, lag hauptsächlich darin, dass er sich den sogenannten „drei Einheiten", der Hauptregel der hergebrachten Sitte im Dramenschreiben, keineswegs günstig zeigt, sondern sie, wie etwa in den englischen Historien, im „Macbeth" (Ein Zeitraum von 15 Jahren), im „Pericles" (ein solcher von 16 Jahren wird im Laufe der Handlung übersprungen), häufig auf eine sehr empfindliche Weise verletzt.

Dieser „Barbarismus" des grossen Stratforders fand neben erbitterten Gegnern aber auch begeisterte Anhänger und Nachahmer; dass zu den letzteren auch Ludwig Tieck gehörte, lehrt schon ein flüchtiger Blick in seine grössten Compositionen.

1. Zeit. — In den englischen Historien und den Römerdramen konnte der grosse Brite an die „Einheit der Zeit" nicht einmal denken. Das Gesammtbild eines wichtigen Processes im Staaten- und Völkerleben in einer dramatischen Dichtung dargestellt, erfordert ja immer einen ungedämmten Lauf dieser „Zeit" und es darf den Leser und Zuschauer nicht befremden, wenn ihn der Dichter auf den Fittigen seiner Phantasie in dem zusammenhängenden Dramencyclus aus der Geschichte seines Vaterlandes über den gewaltigen Zeitraum von 87 Jahren (1398—1485) hinwegschweben lässt. Die zeitlich ausgedehnteste dieser Historien ist der dritte Theil von „Heinrich IV" (1455—71), die kürzeste „Heinrich IV" erster Theil (14 Sept. 1402—21 Juli 1403). Von den Römerdramen zieht sich am längsten „Antonius und Cleopatra", nämlich durch 9 Jahre (41—30). Von den übrigen Stücken erwähne ich nur „das Wintermärchen", wo ein tüchtiger Sprung über 16 Jahren eintritt (III Act, worüber der Chor zu Ende desselben), den „Pericles", wo ähnlich, wie im „Wintermärchen", die Heldin im dritten Acte

noch nicht geboren ist, im letzten aber schon vermählt wird, und „das Leben und der Tod des Thomas Cromwell", welches dem Titel entsprechend einen bedeutenden Zeitraum aus dem Leben des berühmten engl. Staatsmannes behandelt, und an dessen wie des „Pericles" Abstammung von seinem Lieblingsdichter Tieck keinen Zweifel hegte.

Aus der theilweisen Nachahmung der Historien, hauptsächlich aber der der zuletzt genannten Stücke — Tieck bekennt ja selbst, dass ohne „Pericles" seine dramatischen Hauptdichtungen nie entstanden wären, und dies Bekenntnis bezieht sich zum grössten Theile auf das Zeitliche — ist die unmässige Ausdehnung der Handlungsdauer in der „Genovefa", im Octavianus" und im „Fortunat" hervorgegangen. In der ersten dieser Dichtungen wird erst in der 25-ten Verwandlung Schmerzensreich geboren und in der 54 ten, von der der Schluss zeitlich bloss um einige Tage entfernt ist, sagt seine Mutter ihrem Manne, dass seit ihrer Flucht in die Wildnis bereits 7 Jahre verflossen sind. Noch weiter reicht der Strom der „Zeit" im „Octavianus"; die Zwillinge des Kaisers sind in den Anfängen der Dichtung kaum über einige Frühlinge alt, zählen beim Beginne des zweiten Theiles deren gegen 19. (Claudius sagt, er sei 20 Jahre alt, und kurz vorher erwähnt Clemens im Gespräch mit seiner Frau, Florens sei ein Jahr und mehr jünger als Claudius. — „Oct." II Theil I) und treten uns zu Ende des Ganzen als ruhmbekränzte Krieger entgegen. Ähnlich biographisch, wie der „Octavianus", ist auch der „Fortunat" angelegt; er umfasst im ersten Theile einen bedeutenden, wechselvollen Abschnitt des Lebens des Helden und zwar etwa vom 18-ten (Volksbücher hgb. v. Simrok III B, „Fortunat" S. 54) bis zum 33-ten Lebensjahre (daselbst S. 119); im zweiten bietet er uns die Lebensgeschichte dessen beider Söhne. Von den übrigen Dramen Tieck's lässt sich bezüglich der Beeinflussung der „Zeit der Handlung" durch Sh. nichts als auffallend bezeichnen.

2. *Ort.* — Können die Gegner der übermässigen Nichtbeachtung der Regel von den „drei Einheiten" im Drama dieselbe in Bezug auf die „Zeit" in Tieck's „Genovefa", „Octavianus" und „Fortunat" als die Folge der gleichen Eigenschaft des Stoffes, wie er dem Dichter in der Quelle vorlag, noch verschmerzen, so müssen sie dagegen ohne Ausnahme bei der Betrachtung des Ortswechsels in fast allen seinen dramatischen Compositionen unwillig die Achseln zucken und wohl haben sich viele, geduldige Leser Tieck's bei der Lectüre dieser Dichtungen, durch die Unmasse der Verwandlungen verwirrt, an die Worte aus Goethe's „Faust" erinnert.

Mir wird von all'dem Zeug so dumm,
Als gieng'mir ein Mühlrad im Kopfe herum!

Und in der That, schon das einfache Blättern in diesen Dichtungen, als das Verhältnis der einzelnen Ortsveränderungen zu einander und zum Ganzen uns noch völlig unbekannt ist, schreckt unser Auge mit einem „wahren Urwald von scenischer Verwilderung", wie Gottschall sich trefflich ausdrückt, was aber Hettner sonderbarerweise als eine „Art poetischer Urform" rühmt. Wenn eine Kürzung der Handlungsdauer in den drei Hauptdichtungen Tieck dadurch erschwert war, dass er dabei auf die Benutzung eines bedeutenden Theiles der Fabel hätte verzichten müssen, so war er dagegen an der Zusammenziehung zahlreicher weitentlegener Schauplätze der Handlung und somit an ihrer übersichtlichen Gruppierung und Abrundung des Ganzen nicht gehindert, da ihm mehrere Kunstmittel, wie Gespräche, Briefe, Boten- und Chorusberichte zugebote standen, wovon er freilich ohnedem einen ausgedehnten Gebrauch machte. Diese Ausgelassenheit des romantischen Dichters in der Benutzung des in Rede stehenden Kunstmittels ist um so auffallender, als die Vergleichung seiner Dichtungen mit ihren Quellen lehrt, dass hier

neben dem Umdichtungstalente auch der der freien Erfindung stark mitwirkte und so die Anzahl der scenischen Verwandlungen, welche die Quelle bei ihrer Dramatisierung erfordern würde, nur noch vermehrte.

Den Hauptanstoss zu dieser Zersplitterung der Handlung auf zahlreiche Schauplätze gab Tieck wiederum nichts anderes als die „Urquelle und das Centrum" seiner Bildung, Sh. Der Geniale Schöpfer des „Hamlet", „Othello" und „Lear" kümmerte sich weder um strenge noch freiere Durchführung der Regel von der „Einheit des Ortes" und liess, wie den beiden anderen, so auch dieser gegenüber seine Phantasie schrankenlos schalten und walten. Die Dramen aus der Geschichte Englands mit Ausnahme des „König Johann", „Heinrich V", des ersten und dritten Theiles von „Heinrich VI", in denen wir dann und wann auf den französischen Boden wandern, spielen nur, wie „Lear", in England, oder, wie „Macbeth", in England und Schottland; im ersten Acte des „Othello" weilt unsere Phantasie in der schönen Lagunenstadt Italiens, von da wandert sie für den übrigen Theil der Dichtung mit Othello nach dem fernen Cypern; im „Kaufmann von Venedig" wandelt sie wiederum durch die Strassen der Vaterstadt Desdemona's und macht von hier Ausflüge nach dem französischen Belmont; im „Cymbeline" bewegen wir uns abwechselnd in Britannien und Italien; im „Wintermärchen" lässt der Dichter das im finsteren Kerker in Sicilien geborene und vom grausamen Vater zum Feuertode verdammte, durch den allerhöchsten Beschützer der Unschuld aber gerettete Kind in Böhmen zur bildschönen Jungfrau sich entwickeln, die schliesslich in ihrem Geburtsorte mit dem Erwählten ihres Herzens sich fürs Leben verbindet; in dem Trauerspiel von dem römischen Welteroberer, sowie in „Octavianus und Cleopatra", durchziehen wir beinahe alle Theile des riesigen Römerreiches. Auch in dem Reste ihrer dramatischen Production kennt Sh's rührige Phantasie wenige Ruhestätten.

Wenn ich aber von den Ruhestätten der Phantasie bei dem grossen Briten rede, so verstehe ich darunter nichts anderes, als dass er den Schauplatz im weiteren Sinne nicht ändert, d. h. keine Sprünge über Länder und Meere macht, sondern sich in dem für ihn engbegrenzten Raume einer Stadt, einer Burg und dgl., oder wenig darüber hinaus (wie im „Sommernachtstraum") bewegt. Es bleibt mir daher übrig, um Tieck's Versessenheit auf sein Idol in dieser Beziehung recht anschaulich zu machen, auch über den einfachen Ortswechsel bei Sh. das Nöthigste mitzutheilen. Die englischen Historien, von denen „Heinrich V" und der zweite Theil „Heinrich VI" (je 23) daran am reichsten sind, haben in 50 Acten über viermal so viel Verwandlungen (204) „Lear" hat deren 22, „Macbeth" 24, „Hamlet" 19, „Romeo und Julia" 24, „Othello" 14, die übrigen, von der Kritik als ächt anerkannten, 21 Stücke enthalten zusammen 298 Verwandlungen, wovon der Löwenantheil auf „Antonius und Cleopatra" (nämlich 38), „Coriolanus" (28) „Cymbeline" (27 Verwandlungen) entfällt, während sich „der Sommernachtstraum" und „der Sturm" mit achtfachem Scenenwechsel begnügen. Einen solchen Reichthum daran fand Tieck bei keinem seiner übrigen Lieblingsdichter. In Calderon's 8 ausgewählten Dramen kommen auf 24 Acte 77, in Goethe's ganzer dramatischer Production auf 94 Acte 184, in der Schiller's auf 50 Acte 108 und bei Lessing auf 36 Acte 35 Verwandlungen.

Wenden wir uns nun der genaueren Betrachtung des Schauplatz- und Ortswechsels bei Tieck und seiner Beeinflussung hierin durch Sh. zu. Der Schauplatz (ich verstehe darunter einen grösseren Raum, wie eine Stadt, eine Burg, ein Land etc.) ist bei ihm mit Ausnahme des in den kleinen Dramen ein sehr ausgedehnter: In der „Genovefa" wandern wir zu wiederholtenmalen aus dem Schlosse Siegfrieds in der Pfalz in das fränkische Lager nach Spanien und zurück, sind dann Zeugen, wie Siegfried in Strassburg

durch Golo und Winfreda schändlich betrogen wird, gehen dann mit der Heldin des Stückes in eine unbekannte Wildnis, bis wir sie endlich nach sieben qualvollen Jahren in die Burg ihres Gatten zurückbegleiten dürfen; im „Blaubart“ müssen wir unsere Aufmerksamkeit dem Treiben auf vier Burgen zuwenden, im „Däumchen“ mit dem kleinen Thomas eine Irrfahrt bis an König Artus' Hof durchmachen; im „Octavianus“ sehen wir, wie die verleumdete Felicitas, aus Rom verbannt (8 V'g), die Wälder durchirrt (10, 11, V'g), Meere durchschifft und durch Zufall nach Jerusalem getragen (14 V'g), dort vor dem heil. Grabe für sich und ihr durch Wunder gerettetes Kind um weiteren Schutz bittet, während in dem fernen Rom ihr Gemahl im herben Schmerz um die unschuldig verstossene seine trüben Tage fristet (15 V'g) und ihr zweites, verloren geglaubtes, Kind bei Paris im Hause des guten Clemens, der es in Syrien von den Räubern (welche es im Walde gefunden haben) gekauft hatte (9 V'g). seine Heimatstätte findet (13 V'g); im zweiten Theile der Dichtung sind wir Zeugen bald einer Familienscene im Hause des Clemens bei Paris (I Act, 1 V'g), bald eines Kriegsrathes im Palaste des Königs v. Frankreich (I 5 V'g), bald eines solchen in der Residenz des Sultans v. Babylon (I 8 V'g), bald des freudevollen Empfanges des Türkenbesiegers Leo durch die Einwohner Jerusalems (II 2 V'g) und dann wiederum zahlreicher Scenen auf dem franz. Boden, wohin wir mit Felicitas und Leo aus der Lombardei (V 3 V'g) ziehen. Ähnlich trägt uns des Dichters Phantasie im „Fortunat“ nach mehreren, weit voneinander liegenden Schauplätzen: nach Cypern (I Act), nach England (II Act), in unbekannte Wälder (III Act), nach Angers, nach Constantinopel (IV Act) und zurück nach Cypern (V Act), oder im zweiten Theile: nach Cypern (I 1), nach London (I 2), in einen Wald (II 4), in eine Wüste (II 8), auf eine unbekannte Insel (IV 8), dann zurück nach Cypern (IV 10), und von da wiederum in die weite Welt.

Innerhalb dieser „Schauplätze“ ist der Ortswechsel, wie erwähnt, ausserordentlich reich; die statistische Zusammenstellung des Eintretens des Scenenwechsels in Tieck's sämmtlichen Dramen, die ich hier folgen lasse, wird seine Übertreibung in der Nachahmung Sh's in diesem Punkte am besten veranschaulichen.

Titel des Stückes	Act I	II	III	IV	V	VI	Zusammen
Allamodin	1	2	2	—	—	—	5
Der Abschied . .	1	—	—	—	—	—	1
Berneck	4	5	5	3	2	—	19
Theegesellschaft . .	3	—	—	—	—		3
Blaubart	3	3	3	3	4	—	16
Der gestiefelte Kater .	3	4	7	—	—	—	14
Die v. Welt . . .	1	6	5	7	1	—	20
Zerbino	4	7	7	8	9	10	45
Das Ungeheuer. . .	3	4	6	4	—	—	17
Genovefa	ohne Acteneintheilung					—	61
Oct, I Theil . . .							16
Oct. II Theil . . .	8	7	5	4	4	—	28
Däumchen	4	5	8	—	—	—	17
Fortunat I Theil . .	10	11	8	7	4	—	40
Fortunat II Theil . .	9	8	7	10	9	—	43

Digitized by Google

Wenn bei Lessing auf jeden Act 1, bei Göthe 2, bei Schiller 2, in Calderon's acht ausgewählten Dramen zusammengenommen 3 Verwandlungen durschnittlich entfallen, so hat er bei Sh. deren mehr als 3 und bei Tieck, wenn wir die „Genovefa" und den I Theil des „Octavianus" als fünfactig annehmen, und die sat. Lustspiele: „Hanswurst als Emigrant", „der gestiefelte Kater", „die verkehrte Welt" und „Zerbino", in denen, um mit Gottschall zu sagen, die tollste Albernheit, in reichster Fülle gehäuft, mit einer vernünftigen Handlung gar nichts zu thun hat,*) hiebei ausschliessen, 6. Manche dieser Verwandlungen, sind, was auch bei Sh. der Fall ist, von überraschender Kürze; ihre Darstellung würde kaum eine Minute in Anspruch nehmen, und wir wissen aus des Dichters eigenen Mittheilungen, dass er an die Darstellung auch seiner grossen Dramen bei gewissen Abkürzungen gedacht hatte.[21]) Manche von ihnen (wie in der „Genovefa" die 29 V'g) sind ganz und gar unnöthig; das in ihnen Enthaltene liesse sich zu Gunsten der Vereinfachung und selbst zum besseren Genusse des Dargestellten, in andere Partieen aufnehmen, aber wozu sollte Tieck seiner Phantasie hierin Schranken setzen, wenn er in den gefeiersten Schöpfungen seines Meisters solche Sprünge (z. B. in „Richard III" III 6) in grosser Menge fand?!

3. Handlung. – Noch weniger gewogen, als der Regel von der „Einheit der Zeit" und der „des Ortes", zeigt sich Tieck in seinen grösseren Dramen der von der „Einheit der Handlung". Er vermehrt nämlich, wie auch sein grosser Lehrer der dramatischen Technik, die aus den Quellen zu seinen Dichtungen geschöpften Stoffe um frei erfundene Episoden, so dass neben der Haupthandlung eine, zwei, oder gar drei Nebenhandlungen laufen. So geht im „Berneck" neben der Haupthandlung: der Rache Karl's an seiner Mutter für seinen Vater auch die gleichlange Nebenhandlung: Karl's und dessen Bruder Reichard's Liebe zu Adelheid v. Orla. Im „Blaubart" laufen zu der Haupthandlung: der Ehegeschichte Peter Berner's neben den komischen Rathgeberscenen, nach der Art ähnlicher Auslassungen in Sh'schen Lustspielen, noch zwei Nebenhandlungen parallel: Brigitten's v. Marloff Entführung aus der väterlichen Burg durch Leopold v. Friedheim und Reinbold's v. Marloff Heimkehr und Verbindung mit der Erwählten seines Herzens, Anna v. Friedheim. Die „Genovefa" setzt sich aus vier Handlungen zusammen: der Geschichte der Heldin, die sich durch das ganze Stück fortzieht, der Episode von dem Mohrenkönige Abdorrhaman und seiner ihn in den Kriegsgefahren begleitenden Geliebte, Zulma (7—10 V'g), aus dem Liebesverhältnis zwischen dem Schäfer Heinrich und dem Dienstmädchen Genovefa's, Else und allerlei Kampf- und Lagerscenen bei den Mohren und bei den Franken, die insoferne mit dem Hauptinhalte in Verbindung stehen, als dass Siegfried, Genovefa's Gemahl, sich an ihnen manchmal betheiligt. Im „Däumchen" haben wir die Abenteuer des kleinen Peter und seiner Brüder, die komische Leidensgeschichte Semelziege's im Hause des Menschenfressers Leidegast und die unglückliche Ehe Mariannens mit dem letzteren, so wie eine kurze Episode: die gelehrte Unterhaltung zwischen Semelziege und seinen beiden Freunden Alfred und Persiwein. Auch bei der Lectüre des „Octavianus" wird unsere Phantasie nach allen Richtungen in Anspruch genommen, und erst der Überblick des Ganzen lässt zwei Haupthandlungen: die Irrfahrten der von Octavianus verstossenen Felicitas mit einem ihrer Zwillinge und Erlebnisse ihres zweiten, verloren geglaubten Sohnes in Frankreich, von dem ermüdenden, übertriebenen Ballast des übrigen buntgeschichtlichen Inhalts sich ablösen.

*) Ja selbst die Aufeinanderfolge der Verwandlungen wird ironisiert, indem der Dichter den dramatischen Zeiger zum Spass einmal sich zurückschieben lässt („die verkehrte Welt" V 3), so dass dieselben Scenen wieder zum Vorschein kommen.

Digitized by Google

Die erstere dieser Haupthandlungen zieht sich durch die ganze Dichtung, die letztere durch deren zweiten Theil; beide vereinigen sich zum Schluss. An diesen doppelten Faden reiht der Dichter allerlei, theils aus der Quelle geschöpfte, theils frei erfundene, zum grossen Theile aber vollkommen unnöthige Beilagen, wie Hornvilla's Hochzeit und Zänkerei mit seiner Frau (I Th. 9. V'g II Th. I 4 V'g), Clemens' Rückkehr aus dem heiligen Lande (I Th. 13 V'g) und seine häuslichen Sorgen (II Th. I V'g), die Scene zwischen Richard und seinem Gläubiger Anton (II Th. I 2 V'g), die Pferdemarktscene (II Th. I 6 V'g), bombastische Prahlereien und Kriegsberathungen der babylonischen Heiden (II Th. I 8 V'g, II 3, 5 V'g), endlose Gespräche, Wettgesänge, Lachen und Seufzen der Tochter des Sultans, Marzebille und ihrer Jungfrauen, sowie zahlreiche Versammlungs- Hof- Lager- und Schlachtscenen. Alles dass läuft kunterbunt durcheinander. Desgleichen wird im „Fortunat", obwohl dieses Gedicht zusammenhängender ist als die übrigen, die Haupthandlung: Fortunat's Erlebnisse durch allerlei, ebenfalls unnöthige, oder kaum, im zehnten Theile mit ihr in Verbindung stehende Auslassungen gehemmt, wie: Liebesgram und Glück der Gräfin von Cleve (I 35 V'g), die Verschwörung der Dienerschaft im gräfl. Hause gegen ihren neuen Genossen, Fortunat (I 6, 10 V'g), die Episode vom Ritter Unfreville und der Ermordung des Ritters Oldfield (II 6—9, 11 V'g), die Armuthsgeschichte der Familie Wachsmuth (III 2, 6 V'g); oder im Zweiten Theile: die Verhältnisse der Familie Herbert, die Liebschaft zwischen Dietrich und Bertha, und noch einige andere. Alle diese Episoden stehen entweder in gar keiner, oder in äusserst loser Verbindung mit dem übrigen Inhalte der Stücke, sind dem zufolge nicht nur überflüssig, sondern im Gegentheile zerstreuen und schwächen das Interesse an der Haupthandlung und vermehren unnöthig die Anzahl der Verwandlungen. Vom grossen Theile der in den Umdichtungen der Volksbücher durch Tieck vorkommenden Begebenheiten ist, wie gesagt, in den Quellen keine Spur, sie sind somit anderswoher entlehnt, oder nach Sh's Vorgang des Dichters eigener Phantasie entsprungen. Der grosse Stratforder gefällt sich nämlich, wie bereits am Anfange dieses Capitels flüchtig erwähnt wurde, darin, die Haupthandlung durch Episoden begleiten zu lassen. Die letzteren sind bei ihm jedoch mit einigen Ausnahmen, wie in „der verlorenen Liebesmühe" beinahe nimmer ohne Bedeutung für die Haupthandlung, mögen sie, wie im „Lear" zu ihr parallel laufen, oder wie im „Wintermärchen", in der Mitte der Dichtung ihren Anfang nehmen und sich mit ihr im Laufe des letzten Actes verknüpfen. Selbst in dem so einfachen, bei Tieck nächst dem „Sturme" beliebtesten Stücke „Sommernachtstraum", ergötzen vier kunstvoll ineinander greifende Theile: drei Liebesverhältnisse, welche mit der Hochzeitsfeier schliessen, und die komische Theatervorstellung durch die Handwerker. Die in „Heinrich IV" und das diesem im Historiencyclus nächstfolgende Stück eingeflochtene komische Nebenhandlung, die s. g. Falstaffscenen, welche zum Köstlichsten gehören, was die komische Muse je hervorgebracht hat, beinahe die Hälfte des Inhaltes ausfüllen und das Interesse an beiden Dramen ungemein steigern, bildete Tieck ohne Erfolg in seinen Dramen, vorzüglich im „Blaubart" (Rathgeberscenen, die Schlägerei zw. Winfried u. Ulrich III 1) nach. An die im „Lear" zu der Haupthandlung parallel laufende Tragödie des Hauses Gloster erinnert sehr schwach die Reinbold- Marloffepisode, indem sie, wie jene, ohne für die Haupthandlung durchaus nothwendig zu sein (die Glosterscene erhöht wenigstens an einigen Stellen den Eindruck der Haupthandlung, wie z. B. in der Waldhüttescene), einen Sohn zum Helden hat, der vor eigenem Vater nicht sicher ist. An zusammenhängende Haupt- und Nebenhandlungen im „Cymbeline", „Wintermärchen" und anderen Dramen Sh's, besonders im

„Pericles", dachte Tieck bei der Bearbeitung des „Octavianus". Gleichfalls fehlt es bei ihm nicht an zusammenhanglosen Scenen und Episoden, wie in solche einige Dramen Sh's, z. B. der insbesondere im letzten Theile zersplitterte „Timon" und „Verlorene Liebesmühe" zerfallen. Das letztere Stück ist hier besonders deshalb hervorzuheben, weil die in ihm enthaltenen Seitenhiebe auf Zeit- und Sittenzustände in der Form „gelehrter" Unterhaltungen zwischen dem Dorfpfarrer Nathanael und dem Schulmeister Holophernes (worin der Dichter den zu seiner Zeit durch John Lily in Mode gekommenen Euphuismus, die Ausdrucksweise einer affectierten Hofaristocratie, verspottet) in dem bombastischen, offenbar ähnlichen Zweck verfolgenden Ohrenschmaus zwischen Persiwein, Semmelziege und Alfred in Tieck's „Däumchen" (I 2) eine hübsche Nachbildung fanden.

VI. der dramatische Stil.

Wie die Sh'schen Dramen, so auch die von Tieck, sind bald in reiner, bald in einer mit Versen durchsetzen Prosa verfasst. Der dramatische Stil der ersteren ist dem der letzteren vielfach verwandt. Eine unübersehbare Masse kurzer Monologe findet sich bei beiden Dichtern; bei Tieck z. B. im „Octavianus": des Kaisers (1 V'g), der Kaiserin (6 V'g), des Florens (II Th. I 2), des Octavianus (II Th. V I); in der „Genovefa": Golo's (3 V'g), Karl's (9 V'g), Gertruden's (17 V'g); im „Fortunat": des Kanzlers (I 5), des Andrea (II 1), des Fortunat (II 4), des Kerkermeisters (II 11), oder im II Th. Daniel's (I 2), Theodor's (I 4), Dietrich's (I 1, 5, 8,), Agrippina's, (I 8) Andalosia's (I 9), u. s. w.) Diese minutiösen Selbstgespräche machen leicht begreiflich auf ihr Gegentheil, die (oft ermüdend) langen Monologe, aufmerksam, die ebenfalls bei Sh. und Tieck häufig vorkommen (z. B. Julia's in „Romeo und Julia" III 2; Hamlet's (II 2, IV 4), Edmunds im „Lear" (I 2) — im „Octavianus": des Kaisers (2), der Felicitas (4), Biren's (4),; in der „Genovefa": Karl Martels (8), Golo's (17), im „Fortunat": Fortunat's (III 1), Andalosia's (II Th II 8). Manche von ihnen spielen im Bau der Stücke eine grosse Rolle, indem sie eine ganze Scene mit Ortsveränderung einnehmen ohne wesentlich nöthig zu sein z. B.

„Richard III" III Act 6 Scene (eine Strasse, ein Kanzlist tritt auf).

Kanzlist: Hier ist die Klagschrift wider den Lord Hastings,
Den wackeren Mann in sauberer Kopei,
Um in Sanct Paul sie heute zu verlesen.
Nun merke man, wie fein das hängt zusammen:
Elf Stunden bracht' ich zu, sie abzuschreiben,
Denn Catesby schickte sie mir gestern abend;
Die Urschrift war nicht minder lang' in Arbeit,
Und vor fünf Stunden lebte Hastings doch
Noch unbescholten, unverhört, in Freiheit.
Das ist 'ne schöne Welt, wer ist so blöde
Und sieht nicht diesen greiflichen Betrug?
Und wer so kühn, und sagt, dass er ihn sieht?
Schlimm ist die Welt, sie muss zugrunde gehn,
Wenn man muss schweigend solche Ränke sehn. (geht ab).

(„Genovefa" 29 V'g. ein Wald).

Grimoald: (der ein Baum pflanzt:)
Das Bäumchen hier bedeutet meinen Sohn,
Den Traugott; ja wohl Traugott, so genannt,

Digitized by Google

Weil ich auf Gott vertraut, als er geboren,
Weil ich vertraut, dass er ihn lassen würde,
Dass er die Stütze meines Alters wäre
Nun ist er hin, der Krieg hat ihn gefressen,
Und nicht einmal sein Grab kann ich besuchen.
Wie widerwärtig ist mir nun mein Handwerk,
Wie will mir jetzt so gar nichts Freude machen,
So wachse und gedeihe, grüner Baum.
Du bist mir jetzt statt meines todten Sohns,
Und manchmal will ich Sonntags zu dir kommen
Und mich ins Grass zu deinen Füssen setzen,
Und mit dir sprechen, als wenn er es wäre.

(geht ab).

Diese, wie die übrigen (mit zwei oder drei Personen) äusserst kurzen Scenen (z. B. im „Lear" II 3, „Othello" III 3, 5, IV 4, V 2, 6. „Romeo und Julia" III 4, IV 4, V 2, „Macbeth" I 1, III 3, 5. V 4. — im „Octavianus" I Th. 10, 14 V'g. im „Fortunat" II Th. III 3, IV 6. im „Däumling" II 4, die satyrischen Lustspiele bleiben auch hier unberücksichtigt), deren Darstellung — jede von ihnen spielt bei anderen Decorationen — eine, zwei, höchstens drei Minuten in Anspruch nehmen würde, machen auf allzulange Scenen aufmerksam (z. B. im „Hamlet" II 2, III 2, IV 7, V 2, im „Othello" I 3, V 3, in „Romeo und Julia" II 2, III 5, im „Lear" I 1, II 4, III 4, in der „Genovefa" 11, 17, V'g, im „Octavianus" I Th. 1, II Th. I 5, im „Fortunat" III 2, IV 2,) von denen einige einen ganzen Act ausfüllen (z. B. im „Sturm" IV, V, „Was ihr wollt" V, „Mass für Mass" V, „Kaufmann v. Venedig" V — bei Tieck bloss im „Allamodin" I und in der „verkehrten Welt" I, V) und dennoch merkwürdigerweise als die „erste Scene" bezeichnet sind.

Dasjenige, was sowohl den ernsten, als auch den heiteren Dramen Sh's einen eigenthümlichen Reiz verleiht, sind die in die Handlung eingestreuten Lieder und Gesänge. Bei der in allerlei Singsang verliebten Natur Tieck's konnte die Nachahmung dieses wichtigen Kunstmittels seines Meisters natürlich nicht ausbleiben; auch er hat seine Dramen mit diesem Zierat ausgestattet. Bei Sh. sind die in Rede stehenden Lieder von geringem Umfang, von 4—24 Zeilen, einheitlich, oder in Strophen gegliedert. Im „Cymbeline" haben wir ein Duett (zwischen Guiderius und Arvigarius IV 2); im „Wintermärchen" singen drei Personen zugleich (IV 3) u. s. w. Diese Form bildet Tieck ziemlich getreu nach; auch er hat in seinen Dramen ein- und mehrstrophige Lieder, neben Einzelngesängen Duette, Terzette und Chorgesänge eingestreut. So erfreut im „Berneck" die Gäste Mathildens ein Minnesänger (I 4) mit einem dreistrophigen Liede und sucht mit einem vierstrophigen (IV 1) Karl's trübe Gedanken zu zerstreuen; so erleichtert im „Allamodin" (I 1) dem seiner Freiheit beraubten Insulanerhäuptling der buntstrophige Gesang seines miteingekerkerten Kindes das Herz, und seine treuen Unterthanen stimmen bei dem Versuche, ihn zu befreien, einen wilden Schlachtgesang an (III 11); so findet der sentimentale Bösewicht Golo in der „Genovefa" an dem drei- und bald darauf vierstrophigen Liede (2 V'g) des Schäfers Heinrich grosses Gefallen, stimmt das erstere zu wiederholten malen an (6, 43, 57 V'g) und sucht mit ihm und einem anderen, sechsstrophigen (10 V'g) die hübsche Gebieterin seiner Liebe zu gewinnen; im „Berneck" geben zwei Knechte ihrer Freude über das Wiedersehen des „lieben deutschen Vaterlandes" in einem Duette lebhaften Ausdruck (I 4); im „Däumchen" erleichtert sich Persiwein nach bestandenen Strapazen im Stübchen Wahrmund's das Herz durch ein Liedchen, und der Hausherr stimmt mit seiner Frau lustig ein (I 4); in der ‚Sammlung der lyrischen Gedichte", wie Gottschall den „Octavianus" nennt,

fällt neben anderem der endlose Wettgesang zwischen Roxana und Lealia auf (II 7); im „Zerbino", um noch auch diese Dichtung in ihrem lyrischen, zusammenhängenden Theile zu erwähnen, haben wir einen Wettgesang zwischen Cleon und Zerbino (IV 2), einen zwischen Lysippus und Simonides (III 2) und einen zwischen Dorus und Lila (V 3), ferner ein Terzett zwischen Helicanus, dem Waldbruder und Cleon (V 3) und mehrere Chorgesänge.

Die in Sh's ernste Dramen eingestreuten Lieder erscheinen gewissermassen überraschend; der Leser und Zuschauer sind auf sie, obgleich sie ganz naturgemäss eintreten, nicht gefasst. So singt z. B. Desdemona im „Othello" (IV 3), obwohl ihre Ruhe durch die ihr in der jüngsten Zeit zugefügte schmachvolle Beleidigung von Seiten ihres Mannes, den sie so innig liebt, vernichtet ist, und wir eher einen stillen Schmerz bei ihr, ein Insichgekehrtsein erwarten, ein, freilich trauriges, Lied; so bittet die Königin in „Heinrich VIII" (III 1) eine ihrer Jungfrauen ihren Kummer mit Lied und Lautenspiel zu mildern: so lässt der Dichter im „Mass für Mass" (IV 1) Mariannens Söhnlein zur Milderung des Leidens der Mutter ein Liedchen anstimmen. Diese zweckmässige Anwendung der Lieder und Gesänge durch seinen Meister verstand Tieck wohl, und wir finden bei ihm dieses Kunstmittel zum grossen Theile am richtigen Platze; im „Berneck" z. B. versucht der von Gewissensbissen gepeinigte Muttermörder sich durch ein Lied des Minnesängers „betäuben" und „einschläfern" zu lassen; in der „Genovefa" sucht die Heldin des Stückes ihr Kind für den finsteren Kerker und den Mangel an den allernöthigsten Pflegemitteln durch ein Lied zu entschädigen, ihm wenigstens die Gegenwart zu versüssen, wenn es dem Tode nicht entrinnen soll. Das macht Eindruck!

VII. Das Streben nach Natur.

Wohl würden viele Leser der Tieck'schen Dramen, wenn sie vom Streben nach Natur bei ihm hörten, sich eines Lächelns nicht enthalten können, während dieser Vorzug bei Sh., selbst in den Zauberdramen, in unzähligen Schriften nachdrücklichst gepriesen und hervorgehoben, von jedem seiner Leser selbst bei der oberflächlichen Lectüre nur einiger Dramen mit vollster Anerkennung gewürdigt wird.

Und doch war unser grosser Romantiker vom redlichsten Bestreben, auch in diesem Punkte den Lehren seines Meisters treu zu bleiben, erfüllt. Beinahe seine ganze dramatische Production durchflutet zwar die Märchenstimmung, aber auch bei Sh. verbindet sich das Wunderbare mit dem Wirklichen zur schönsten Einheit.

Tieck's dramatische Compositionen — wiederhole ich — entbehren bei den wunderlichsten Sprüngen seiner Phantasie in das Übernatürliche, Sagenhafte, Phantastische und Unwahrscheinliche keineswegs des Stempels der Natur. Das Natürliche in der Dichtung bezieht sich hauptsächlich auf das Geistige des Menschen, mögen seine äusseren Verhältnisse mit einem, oder gar beiden Füssen in dem Fabelhaften stecken; so auch bei Sh., so ähnlich auch bei Tieck. Im Drama dieses letzteren: „Karl Berneck" z. B. schreckt zwar die Einwohner des Schlosses ein „eisgraues" Gespenst; welche Burg auf der Welt besass aber und besitzt noch jetzt nicht ihre eigenen Spuckgeister?! Dass Tieck einen solchen auf die Bühne bringt, ist eine andere Sache; es ist ein Zug des Phantastischen und Romantischen der Dichtung. Wie natürlich ist aber ferner in demselben Stück z. B., dass Walter Berneck seinen Vorsatz, das Treiben in seinem Schlosse incognito kennen zu lernen, beim Anblick

seines Sohnes Karl vergisst und sich seiner erst, nachdem er sich Karl zu erkennen gegeben und ihn umarmt hatte, erinnert und den anderen Personen gegenüber zu behalten beschliesst (I 4); oder dass seine treulose Frau, schon durch die Nachricht von der Rückkehr ihres Mannes, den sie keineswegs herbeiwünschte, beunruhigt, beim Pochen am Burgthor und Blasen des Thurmwächters laut aufschreit und entflieht; oder dass Karl nicht darauf acht gibt, was Konrad über das heranziehende Gewitter sagt, indem er mit eigenen Gedanken beschäftigt, plötzlich sich mit einer Frage an den alten Diener wendet, seit wann er seinen Vater kenne (III 4). Ganz naturgetreu sind auch: im „Abschied" die Furcht der ihrer Schuld bewussten Louise, als belausche sie ihr Mann, so dass sie laut aufschreit und aus den Armen des Geliebten fährt, während in der That sich nur ihre „grässlich verzerrten" Schatten hinter ihnen hien und her auf der Wand bewegen (II 2); im „Allamodin" die den Indianern eigenthümliche bilderreiche Sprache des im Gefängnis schmachtenden Insulanerhäuptlings (II 20), sein und seiner Frau plötzliches Verstummen bei der Nachricht, dass sie frei sind, und der Ausbruch ihrer Freude nach langer stummer gegenseitiger Umarmung, die kindische, selbst durch den finsteren Kerker kaum getrübte Heiterkeit des kleinen Lini, dessen Gespräche mit dem Vogel und Gedanken an jüngst verflossene Tage; in der „Genovefa" die romantische Stimmung der schönen Pfalzgräfin in einer „mondbeglänzten Zaubernacht", ihr bereits oben erwähnter Gesang über dem schlummernden Kinde im Kerker, die naiven Fragen, welche Schmerzensreich an seine Mutter richtet, und welche uns an die ähnliche Scene im „Macbeth" (das Gespräch der Lady Macbeth mit ihrem Söhnlein. IV 2) erinnert: im „Octavianus" das Stammeln des Clemens vor Freude, als er nach langer Abwesenheit seine Frau wiedersieht (Ja, liebe Frau, beste Susanna; sieh, da hab ich noch die alte Schwachheit von ehemals, die Augen laufen mir über, — bist wohl? — das ka — kleine — ka — Clau — Claudchen auch?), seine Fragen, als guter Wirt, nach der Hauswirtschaft, nach den Nachbarn und seine Gespräche mit diesen (I Th. V'g I Th. 13 V'g), die rohe, gemeine Sprache Hornvilla's und seine Zänkereien mit seiner Frau (II Th. I 4 V'g); im „Fortunat" die kernige, kecke Sprache des als „ältester Diener im Hause" stolzen Daniel (II Th. I 1), die schmeichelhafte, heuchlerische Sprache Limosin's (II Th. I 3); die einem Arzte eigenthümliche Ausdrucksweise des königlichen Leibarztes („Es ist nichts, als eine hartnäckige und mehr verderbliche Obstruction, der Stein der Weisen ist unverdaulich, der Herr Reymund ist die Materia peccans, die abgeführt werden müsste." (II Th. I 4), die Worte des schlummernden Andalosia, seine Nachahmung eines schlecht französisch Sprechenden, als er, um Agrippina zu hintergehen, die Rolle eines französischen Arztes übernimmt; im „Blaubart" die Worte des halb schlafenden, betrunkenen Caspar (IV 2), die naive Frage Brigittens, als Leopold sie vom Zweck seines Kommens, sie aus der Burg auszustehlen, in Kenntnis setzt: „Ich sollte meinen alten Vater varlassen?! (IV 2); „im Däumchen" die Rede des Baders Kirmes (z. B. „Das Kranium ist, gottlob, noch ganz. Die pia mater — nicht verletzt, hoffentlich hat auch das Cerebrum nicht gelitten; er ist hauptsächlich aufs Occiput gefallen und ist schon mehr auf solche Sachen eingerichtet, sinciput hat wenig bekommen (I 4), u. s. w.); und der einzige, sehr charakteristische Laut: „Frau!", mit welchem Wahrmund, unfähig etwas mehr über die Lippen zu bringen, seine Freude, als er in der grössten Noth eine hübsche Summe Geldes bekommt, seiner Frau mittheilt (I 4). Schliesslich müssen hier erwähnt werden auch zahlreiche, aus dem Leben gegriffene Kraftwörter, rohe, gemeine Ausdrücke, wie sie aus Th. in reicher Mannigfaltigkeit entlehnt und nachgebildet wurden; Vergleiche durch die handelnden Personen angestellt, Herzensergiessungen in Liedern

und Prosa. Ansprachen an leblose Gegenstände, womit man sich Erleichterung des kummerschweren Herzens schafft, die Neigung in Erinnerungen und philosophischen Auslegungen Trost und Vergessenheit der traurigen Gegenwart zu suchen, Monologe, Selbstberathungen und andere ähnliche Einzelheiten, welche Tieck bei seinem Meister im Überfluss fand und nachbildete.

VIII. Das Phantastische und Unwahrscheinliche.

Dass der Inhalt der Tieck'schen Dramen mit sagenhaften und phantastischen Elementen stark durchsetzt ist, fällt schon bei der blossen Durchsicht derselben auf. Und kein Wunder; darin eben besteht das Wesen der Romantik, und Tieck war einer ihrer Hauptvertreter; darin, in der „wunderbaren Märchenwelt" mit „mondbeglänzter Zaubernacht" weilte seine Phantasie am liebsten, und das hat ihm sein Meister nicht nur nicht verboten, sondern im Gegentheil in mehreren seiner Compositionen, hauptsächlich im „Sturm" und im „Sommernachtstraum", nachdrücklichst empfohlen. Leider macht unser Dichter davon einen nur zu ausgedehnten Gebrauch, indem er durch die übermässige Häufung des Wunderbaren — er lässt an der Handlung die Engel, den Tod, den Schlaf, Götter und Elfen, Verschiedene Thiere, darunter einen Greif (in der Erzählung des hlg. Bonifacius), leblose Gegenstände und dgl. als handelnde Personen auftreten — das durch die einzelnen Züge der menschlichen Wahrheit in seinen Dichtungen für diese gewonnene Interesse des Lesers beinahe auf jedem Schritte lähmt.

Dieses Sagenhafte und Phantastische des Inhaltes fällt bei der Lectüre beider Dichter noch nicht so stark auf, denn es ist seit den ältesten Zeiten das Gemeingut aller Literaturen, als die reine Unmöglichkeit mancher Zustände und Begebenheiten, die Widersprüche gegen fast allgemein bekannte Thatsachen, welche sich der grosse Brite aus unerklärlichen Gründen [92]) zuschulden kommen lässt, wenn er z. B. im „Wintermärchen" Antigonus an der Küste Böhmens landen und russische Kaiser zur Zeit des delphischen Orakels herrschen, oder im „Coriolanus" Cominius von römischen Theatern reden, Menenius Coriolan's Stimme mit einer Glocke, sein „Hum" mit einer Batterie vergleichen lässt, welche sich auch Tieck erlaubt, indem er z. B. im „Octavianus" Könige und Fürsten aus verschiedenen Zeitaltern als handelnde Personen zusammenführt, oder in der „Genovefa" Otho im Mohrenlande zu sterben befiehlt (18 V'g), und ihn dann zu Ende des Stückes dem durch den Tod Genovefa's verwaisten Siegfried Muth einsprechen lässt.

Manche dieser Verstösse hat Tieck in seine Dichtung unverändert aus der Quelle herübergenommen, wie den aus dem „Octavianus" angeführten, mancher, wie der aus der „Genovefa" citierte, ist sein eigen, vielleicht aus Versehen hineingekommen, später ohne Zweifel bemerkt, aber, wie jener, als nach Sh'scher Manier nicht anstössig, beibehalten worden. Beides ist missverstanden und zeugt vom blinden Shakespearesieren. Dem grossen Briten kann man manche Widersprüche, wie die gegen die geographische, historische oder culturgeschichtliche Wahrheit nachsehen, da er für ein in diesen Wissenschaften kaum über die ersten Anfänge orientiertes Durchschnittspublicum jener Zeit schrieb, nicht aber einem Schriftsteller zu Ende des 18 und Anfang des 19 Jahrhunderts, der doch für gebildete Leser zu schreiben willens war. Wohl kann man Treffliches und Nachahmungswürdiges entlehnen, nicht aber Veraltetes und Falsches, mag es in einer noch so ausgezeichneten und bewunderungswürdigen Quelle stecken. Was halfen Tieck aber die kritischen Bemerkungen seiner Freunde und Beurtheiler darüber, wenn ihm „Sh.

als Vorbild für alle Zeiten" galt, wenn die Widersprüche im „Wintermärchen" und anderen Dramen seines Meisters, ihm selbst „unverständlich" und „unbegreiflich",[93]) ihn gar nicht überraschten, weil „es so sein muss, weil es im Kunststück selbst liegt", weil seiner Ansicht nach „niemand zu behaupten wagt, er werde Shakespeare ganz ergründen und erschöpfen".[94])

IX. Allerlei Entlehnungen Reminiscenzen u. Anklänge.

1. Der Parallelismus zwischen menschnlichem Thun und Denken und Naturerscheinungen. — Sh. versteht es meisterhaft den Eindruck eines wichtigen Momentes in seinen Dramen durch ein äusseres Kunstmittel zu steigern. So liebt er die gewaltigen Seelenerschütterungen, eine sich vollziehende, oder bevorstehende Unthat, eine schauerliche und gefahrvolle Lage seiner Helden, durch parallele Vorgänge in der Natur zu begleiten und zu illustrieren, oder letztere den ersteren vorangehen zu lassen: Im „Lear" z. B. (III 3) hören wir mit klopfendem Herzen und zurückgehaltenem Athem dem Wettgeheul des bis in das Innerste der Seele verwundeten Lear, des sich irrsinnig stellenden Edgar, des seinen Herrn durch Witz zu trösten sich bemühenden Narren und eines Nachsturmes voll Donner und Blitz; so geht der Ermordung Caesar's (II 2) und Duncan's ein furchtbares Ungewitter voran, und in Macbeth's Seele steigt bei der vom Donner und Blitz begleiteten Prophezeihung der Hexen der Dämon der folgeschweren Herrschsucht auf; so führt uns der Dichter einige Helden des „Sturm", mit denen er uns auch sehr gut beim heitersten Himmel nach dem Schiffbruch bekannt machen konnte, mitten in einem furchtbaren Seesturm vor; so schwärmen Romeo und Julia in ihrem Liebesglücke bei einer herrlichen Mondnacht (II 2) u. s. w.

Die Anwendung dieses Kunstmittels Sh's durch Tieck findet sich überall, wo sich nur eine Gelegenheit dazu bot: Im „Abschied" vermehrt der „in den Fenstern zitternde, in den Gassen winselnde, die Wetterhähne werfende" Wind der „schrecklichen Nacht" die Furcht Louisens, dass ihr Mann sie bei dem letzten Gespräche mit dem Geliebten ihrer Jugend ertappen könne (II 2); im „Däumchen" schreckt die im Walde herumirrenden Kinder Wahrmund's eine „gewaltige Finsternis" und das mit „grellichen Blitzen, tobendem Winde, rauschendem Regen und lärmendem Donner" ausgerüstete Ungewitter (II 2); im „Blaubart" wird der Himmel gerade, als Agnes durch ein Märchen Mechtilden's sich einschläfern lassen will, „recht schwarz und finster", (V 2) und das fliehende Liebespaar, Leopold und Brigitte, umgibt eine so finstere Nacht, dass der sie verfolgende, im Walde verirrte Vater den „nur drei Schritte von ihm entfernten Weg" durch „drei Stunden mit Händen und Füssen" sucht (V 3); auch wüthet ein Sturm im „Ungeheuer und der verzauberte Wald", als Alina klagt. In dem schauerlichen Rachedrama „Karl v. Berneck" kommt die Anwendung dieses Kunstmittels sogar fünf mal vor: der bei der Landung Walther Berneck's abziehende Sturm (I 1) soll die Beendigung von Berneck's Kriegsstrapazen versinnlichen, sonst wäre er im Stücke zwecklos; dem inneren Toben in Karl's Brust bei den finsteren Gedanken an die Untreue seiner Mutter gegen ihren abwesenden Mann donnert ein nahes Ungewitter entgegen, die Winde rauschen dabei „gewaltig" durch die Bäume, „ungeheuere Wolken arbeiten sich durch den Himmel und schwarze Schatten liegen in den Thälern" (III 4); auch blitzt und donnert das Wetter in die tiefste Seele Mathildens hinein, als sie in der Nacht ihren Buhlen Leopold erwartet (III 5); und bei dem sich vollziehenden Doppeltmorde Mathilden's und Leopold's durch Karl, wüthen die entfesselten Elemente, als

wollten sie den Frevler wegschrecken; sie ängstigen auch nachher und peinigen sein von Gewissenbissen gequältes Herz, indem sie ihm vor das Auge „die Gespenster an den Fenstern“ zaubern, „der Blitz springt ihm nach, der Donner schilt ihn und treibt das ganze Heer des Entsetzens hinter ihm her“ (IV. 1). Und doch mitten in dieser Seelenqual hat er manche helle Augenblicke des Glücks, welche ihm zu verschönern, die Natur selbst sich redlich bemüht. So erwartet er einmal im Garten die Geliebte; seine Trunkenheit erhöht die herrlichste Nacht; es ist ihm, „als wenn der Mond mit den Sternen zusammenklänge, als wenn Melodieen durch den Flimmerschein wehten“; „es schwärmt ihm jauchzend durch die Wipfel hin, das schönste Leben sinkt golden aus dem offenen Himmel nieder“ (V 1). Eine solche Nacht versetzt Genovefa in Träumerei über die verflossenen Tage der Jugend und schürt in Golo die Liebesglut zu der schönen Herrin (10 und 17 V'g).

2. *Ahnungen, Träume, Gesichte.* — Nahe verwandt dem ebenbesprochenen Kunstmittel ist das den Leser und Zuschauer durch Ahnungen, Träume, Gesichte der handelnden Personen auf die bevorstehende Katastrophe, oder Schicksalswendung überhaupt, gespannt zu machen. Bei Sh. kommt es öfters zur Anwendung und findet sich natürlich auch bei Tieck. Mit ein paar Worten, die Desdemona zu Emilia spricht, nämlich:

's ist alles eins. — Ach, was wir thöricht sind!
Sterb' ich vor dir, so bitt' dich, hülle mich
In eins von diesen Tüchern.

Und dann:

Meine Mutter hatt' ein Mädchen, —
Bärbel hiess sie —
Die war verliebt, und treulos ward ihr Schatz
Und lief davon. Sie hatt' ein Lied von Weide,
Ein altes Ding, doch passt' es für ihr Leid;
Sie starb, indem sie's sang. Das Lied heut nacht
Kommt nicht mir aus dem Sinn;..

(„Othello“ IV 3.)

macht sie auf uns einen unheimlich-erschütternden Eindruck. Ebenso, wenn auch im minderen Grade, denn am Anfange der Dichtung durch nichts darauf vorbereitet, werden wir berührt, wenn wir die Worte des alten Berneck hören, mit denen er Heinrich antwortet, welcher durch die Hoffnung auf „die Freuden im Vaterlande“ die Melancholie seines greisen Waffengefährten zu verscheuchen sucht. „Freuden? — seufzt er — eben das war es, das mir jeder Baum, jeder Berg und jede ziehende Wolke zu verkündigen scheint, dass ich vergeblich auf so etwas warte. Mir ist wie in einem fest verschlossenen Kerker, indem ich den Klang der frohen Welt nur aus

Digitized by Google

einer tiefen Ferne höre. Ich kann nicht sagen, dass ich mich darauf freue, mein Weib und meine Kinder wiederzusehen". („Berneck" I 1). — „Werde ich dich jemals, jemals wiedersehen?" fragt Genovefa wehmüthig den aufbrechenden Gemahl; und als er sie mit der Versicherung zu beruhigen sucht, er kehre bald als Sieger in die Heimat zurück, fügt sie hinzu. „Dann bin ich todt, so spricht mein armes Herz" (3 V'g). — Siegfried selbst kann sich, als er sich fern von Haus und Gattin im Kriegslärm befindet, eines beklemmenden Gefühls nicht erwehren, das ihm „Unheil bedeutet" (18 V'g) Ähnlich lassen den alten Marloff im „Blaubart" die „bösen Ahnungen" eines Unglücks in seinem Hause nicht ruhig abreisen (I, 2) und begleiten ihn auf seinem Wege (III 2). Auch Felicitas hat eine dunkle Ahnung ihres Unglücks, wenn sie sagt:

„O Gott! wie bin ich glücklich! — Aber nein,
Kein Glück darf ungetrübt dem Menschen werden,
Er muss es fühlen, dass er lebt auf Erden,
Die harte Erde mischt sich mit der Sonne,
Und Trübsal dunkelt uns jedwede Wonne,
So wie die Kerze golden angefacht
Am Dochte brennet, der sie dunkel macht. —
Es macht mich, wenn ich alles denke, müde,
O komm auf mich, du stiller heitrer Friede,
Der Stern wird auch von meinem Frieden weichen.
. . . . . .
. . . . . .

(„Octavianus" 4 V'g)

Manchmal lassen Sh. und Tieck diese Befürchtungen einer Katastrophe durch einen äusseren wenn auch nicht immer auf der Bühne dargestellten Anstoss entstehen, oder sich verstärken. Durch Wunderzeichen und einen Traum beunruhigt, sucht z. B. Calpurnia im „Cäsar" ihren Mann zu Hause zurückzuhalten (II 2); „Jene Verfinsterungen neulich an Sonne und Mond — sagt Gloster im „Lear" — weissagen uns nichts Gutes. Mag die Wissenschaft der Natur sie so anders auslegen, die Natur empfindet ihre Geissel an den Wirkungen, die ihnen folgen: Liebe erkaltet, Freundschaft fällt ab, Brüder entzweien sich, in Städten Meuterei, auf dem Lande Zwietracht, in Palästen Verrath, das Band zwischen Sohn und Vater zerrissen: dieser mein Bube bestätigt diese Zeichen . . ."; (I 1). — „Und in dieser Nacht habe ich mich beständig mit dem Blaubart herumgestochen" sagt Simon zu Anton im „Blaubart" (VI), als er ihn bittet der Schwester zu Hilfe zu eilen —; „Mir klang es wie meine Sterbeglocke — lispelt Ramstein zu Louise im „Abschied" (II 2), als er die Mitternachtsstunde vernommen — der letzte Schlag, — so hart, so fürchterlich schliessend, — und hernach alles so still, kein Laut in der ganzen Natur, — alles todt! todt Louise, — mir war, als würd' ich es nicht hören Eins schlagen . . . Horch! wie der Wind um die Ecke winselt — es ist wirklich schauerlich, — Das Licht brennt so bleich und matt —; „Karl! Karl! — sagt an einer anderen Stelle in demselben Stück (III 4)

Digitized by Google

die wegen Untreue gegen ihren Mann von Gewissensbissen gepeinigte Louise — Ein banges Ächzen von der Wand her (wo Ramstein's Porträt hängt) antwortet mir. — Ich kann nicht noch einmal rufen. Mich schaudert! — (sie erblickt das Gemälde) Ha! es ist aus! — Wahrhaftig das hat Karl gethan! — Still! — War's doch als ob mir jemand antwortete — Ferdinand! Du siehst entsetzlich aus! Was ist das? — Das Bild, — das Bild bewegte sich, — seh' ich nicht sein Blut herabfliessen? Mich dünkt, es seufzt, — jetzt stirbt er! — Er ist todt! Sein Geist schaut wild aus den zerschnittenen Zügen hervor; — ich kann nicht mehr. — Welch' Geräusch im Zimmer dort? — Es ist sein Geist! . . " —

3. *Gespenstererscheinungen.* — In dem Capitel „das Phantastische und Unwahrscheinliche" habe ich das Wunderbare in einer seiner Abarten, die ich als das leichte und heiter stimmende „Phantastische" (bei Tieck sprechen die Götter, der Schlaf, die Thiere, verschiedene Musikinstrumente) begreife, eines gewissen Zusammenhanges mit dem Unwahrscheinlichen wegen flüchtig erwähnt, das Hauptaugenmerk aber diesem letzteren zugewendet, an dieser Stelle soll ein „ernster" Punkt dieses Wunderbaren, die den beiden Dichtern gemeinsamen Gespenstererscheinungen als im engen Anschluss an die unmittelbar vorangehenden Bemerkungen näher betrachtet werden, während ein anderer, für die vorliegende Untersuchung gleichfalls wichtiger Punkt, „die Elfen", später zur Besprechung gelangt.

Ein noch stärkeres Mittel als die Katastrophenbefürchtungen, Träume u. dgl. des Lesers und Zuschauers Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen, ist, die Gespenster hauptsächlich zu dem Zwecke auf die Bühne zu bringen, die Mörder zu ängstigen oder Rache an ihnen zu verlangen. Bei Sh. ist dies im „Hamlet" (I 1, 4, 5, III 4), im „Macbeth" (III 4, IV 1), in „Richard III" (V 3), im „Julius Cäsar" (IV 3), der Fall; bei Tieck erscheint dem heimkehrenden Walter Berneck das Gespenst eines seiner Ahnherrn in einer „weissen" Gestalt und warnt ihn mit „schnarrender" Stimme und „seltsamem Lachen" vor der Todesgefahr (II 4). Es muss der Familiensage gemäss einen begangenen Brudermord solange mit spuckhaftem Umgehen büssen, bis einst zwei Brüder in der Familie Berneck erscheinen, von denen der eine den anderen ohne Grund ermordet. Es tritt im Laufe der Handlung noch einmal auf, als es die Stücke des zerbrochenen Schwertes sammelt, mit welchem Karl seine Mutter und ihren Buhlen erschlug (III 5). Echt Sh'sch, durch ihr Äusseres an die betreffende Stelle im „Macbeth" erinnernd, sind in demselben Stück die erste und die zweite Scene des fünften Actes; dort wird Karl aus dem schönsten Liebes- und Zukunftstraum, den die herrlichste Mondnacht und die feierlichste Stille des Gartens nährt, durch eine weisse Gestalt geweckt; er eilt ihr, der geliebten Adelheid, mit ausgestreckten Armen entgegen und umfängt . . den Geist der ermordeten Mutter! hier stellt sich dasselbe Gespenst zwischen ihn und die Erwählte seines Herzens gerade in dem Augenblicke, als sie, in dem innigsten Liebesgespräch begriffen, einander die Hände zum Bunde für das ganze Leben reichen. Starr vor Schrecken stösst der unglückliche Jüngling das theuere, nichts ahnende Mädchen von sich — das Gespenst ist nämlich weder ihr, noch ihrem und Karls dabeistehendem Bruder sichtbar — und wie Macbeth zum Geiste Banquo's:

Digitized by Google

Fort aus dem Aug' mir, birg dich in die Erde,
Marklos ist dein Gebein, dein Blut ist kalt,
Du hast nicht Sehkraft mehr in diesen Augen,
Womit du funkelst . . .
so ruft er dem seiner Mutter zu:

„ . . . Sei verflucht, Mutter, dreimal verflucht! — . . . Du hast kein Mutterherz, die Verdamnis hat dich zu einem Geist der Qual umgeschaffen.."

Beachtenswert ist, dass, wie im „Macbeth", so auch hier von mehreren anwesenden Personen nur diejenige das Gespenst sieht, die, dem Plane der Handlung entsprechend, es sehen muss, und dass in beiden Dichtungen die Erscheinung gerade in dem Augenblicke auftritt, wo sie am wenigsten erwartet wird. Auch in der „Genovefa" kommt ein Gespenst vor, nämlich das des Drago, jedoch nicht auf der Bühne selbst, sondern in dem Zwischenberichte des heil. Bonifacius; es hat somit keine dramatische Kraft und ist für die Handlung nur in seinen Folgen von Bedeutung.

4. *Momente der dramatischen Spannung.* — In einigen seiner Dramen lässt Sh. tragische, erschütternde Momente der Handlung plötzlich, unerwartet, wo sie von den handelnden Personen am wenigsten gewünscht werden, eintreten. Wie muss nicht z. B. das ungestüme Pochen am Burgthor nach der eben begangenen Ermordung Duncans durch Macbeth das Herz des Zuschauers erzittern machen, oder der Schreck Macbeth's bei dem Erscheinen von Banquo's Geist während des Festmahles sich ihm mittheilen?! — wie muss nicht ähnlich der Zuschauer sich unangenehm berührt fühlen, als er in der „Verlorenen Liebesmühe" die beim heiteren Rüpelspiel, (VI), das zu ihrer und ihrer Frauen Ehre gegeben wird, lachende Prinzessin bei der Trauerkunde vom Tode ihres Vaters zusammenfahren sieht!? — Diese effektvollen Wendepunkte der dramatischen Handlung bei Sh. konnten bei Tieck natürlich nicht unnachgeahmt bleiben. So bereitet er eine tüchtige Überraschung seiner Heldin im „Berneck"; die lärmvolle Tanzunterhaltung wird plötzlich durch einen Trompetenstoss unterbrochen, und bald darauf bringt ein Ritter die Botschaft von der baldigen Rückkehr des von seiner Gattin halbvergessenen und keineswegs ersehnten Walther Berneck. Auch die Ankunft des letzteren im Schlosse verkünden drei Schläge am Burgthor und das Blasen des Thürmers und erschrecken Mathilde, die eben für einen Augenblick von der tanzenden Gesellschaft entfernt, im Vorsaal mit ihrem Buhlen spricht, in solchem Grade, dass sie laut aufschreit und entflieht (I 5).

5. *Ernste und komische Contrastscenen, Situationskomik.* — Die Gerichts- Gespenster- Mord- und dgl. unheimlichen Scenen machen einen um so grösseren Eindruck, wenn ihnen Scenen von ganz entgegengesetztem Charakter vorangehen, oder zwischen zwei solche eingeschaltet sind. Im letzteren Falle gewinnt das Gemüth des Zuschauers eine Erholungspause, kann nachdrücklicher das Gesehene empfinden und wird auf das Folgende um so gespannter gemacht. So ist von wunderbarer Wirkung z. B. die

Digitized by Google

Pförtnerscene im „Macbeth“ (II 3). Kurz vorher waren wir Zeugen einer grässlichen, wenn auch in ihrem Culminationspunkte unserem leiblichen Auge entrückten Unthat (die Ermordung Duncan's findet bekanntlich hinter der Scene statt, malt sich aber in unsere Phantasie gerade deshalb mit lebendigsten Farben hinein), wir sind voll Erwartung, was dem Klopfen am Burgthor folgen wird, und wen erblicken wir? einen verschlafenen Thürhüter, der durch seinen erzkomischen Monolog den Lauf der Begebenheiten für einige Augenblicke hemmt und uns länger, als es sonst ohne Zerstörung des Eindrucks, den die vorangehende Scene auf uns gemacht hat, möglich wäre, in der grössten Aufregung erhält. Solche Contrastscenen finden bei Tieck zu wiederholten malen statt. Im „Berneck“ geht der Ermordung Walthers eine lustige Tanzunterhaltung voran (II 5); im „Blaubart“ führen nach der Entfernung der Agnes in das geheimnissvolle Zimmer, während wir mit Spannung ihre Rückkehr erwarten, der Narr Claus und sein geistiger Bruder, der Rathgeber, die uns schon aus den früheren Scenen als ausgemachte Tölpel bekannt sind, eines ihrer gewöhnlichen Gespräche; im „Däumchen“ folgt auf die ernste Scene (I 1), wo Wahrmund mit seiner Frau beschliesst, die Kinder, weil er sie nicht ernähren kann, im Walde sich verirren zu lassen, um sie auf diese Weise loszuwerden, eine echt komische mit dem bombastisch gelehrten Gespräch zwischen Persiwein und seinen beiden Freunden (I 2), worauf die in der vorigen Scene begonnene Handlung, nachdem sich das Interesse des Lesers und Zuschauers durch längeres Warten gesteigert hat, fortgesetzt wird: im „Octavianus“ folgt nach der Erstechung Biren's und der Abführung der angeblichen Ehebrecherin, Felicitas, ins Gefängnis eine Narrenscene (I 5); der kaiserliche Narr Pasquin erlaubt sich nämlich gemeine Späße über den ermordeten und die eingekerkerte Herrin, wodurch unsere Theilnahme an dem Unglücke dieser letzteren nur noch erhöht wird; er übernimmt auch die Rolle des Lear'schen Narren, und, wie jener dem königlichen Greise, so sucht er seinem höchst betrübten Herrn durch allerlei tolles Geschwätz Trost zuzusprechen; im „Fortunat“ folgt dem Mord-Verhaftungs- Verzweiflungs- und Gefängnisscenencomplex (Affaire Oldfield), nur durch die Begegnung Fortunats mit der Göttin des Glücks von ihm getrennt, eine Wirtshausscene, welche in ihrem ersten Theile voll Witz und Humor ist. An sonstiger Situationskomik fehlts in Tieck'schen Dramen nicht, ein directer Einfluss Sh's auf sie lässt sich aber nicht nachweisen.

6. *Elfenscenen.*—Zu den komischen Scenen bei Sh. gehören auch die mit Elfen im „Sommernachtstraum“, wo die luftigen Gestalten mit den Sterblichen allerlei Spectakel treiben. Dieser phantastische Theil des reizenden Dramas übte, wie in der Einleitung erwähnt wurde, einen besonderen Einfluss auf Tieck, und er unterliess nicht, ihn einigemale und zwar in der „Sommernacht“, im „Reh“ und im „Ungeheuer“, jedoch mit ernsterem Charakter, nachzubilden. Die erstere der genannten Arbeiten ist ein Jugendversuch: sie besteht aus einer einzigen, aus dem Sh'schen „Sommernachtstraum“ lebendig herausgegriffenen Elfenscene und ist zugleich eine Apotheose des grossen Dichters, weshalb ich sie, da sie noch dazu einige andere den beiden Dichtern gemeinsame Merkmale enthält, an dieser Stelle einer näheren Besprechung unterziehe.

Gleich im Personenverzeichnis, überraschen uns die Namen einiger Sh'scher Elfen, nämlich Oberon, Titania, Puck. Im Laufe der Handlung wird ihnen dieselbe Function, wie in dem englischen Vorbild, zutheil; hier und dort feiern die beiden ersteren ihre Versöhnung und der dritte erledigt ihre Aufträge: den Erdkreis nach allen Richtungen zu durchlaufen, und allerlei Blumen, sowie die Thautropfen für die Elfen-

Digitized by Google

königin zu sammeln; im „Sommernachtstraum“ holt er seinem Gebieter das Zauberblümchen „Lieb' im Müssiggang“ und benetzt mit seinem Saft auf Oberon's Befehl die Augen des im Waldgrase schlafenden Lysander, wodurch in diesem letzteren eine gewaltig leidenschaftliche Liebe zu der früher verschmähten Helena gleich bei ihrem ersten Anblick nach seinem Erwachen entsteht; in der „Sommernacht“ schafft er ihm auch eine Zauberblume und schüttet, seinem Auftrage gemäss, ihren Saft und damit auch „die Macht des Gesanges und des Dichterruhms“ auf den im Grase schlafenden Knaben Shakespeare aus. Das Ganze wird, wie bei Sh., von dem Gesange und der Musik des lustigen Feenvolkes durchtönt.

7. *Musik.*—Die Musik gilt Tieck als ein besonderer Vorzug einer dramatischen Dichtung und diesen Vorzug im „Sommernachtstraum“ hebt er in der Abhandlung über das Wunderbare nachdrücklich hervor. Die Musik ertönt auch in einigen anderen Stücken Sh's, indem sie bald in traurigen und feierlichen Tönen die Zuschauer auf ein Gesicht, wie in „Heinrich VIII“ (IV 2) oder eine Geisteserscheinung, wie im „Julius Cäsar“ (IV 2) vorbereitet, bald Tänze und Spiele, wie in „Wie es euch gefällt“ (V 4), einen Leichenzug wie daselbst (V 3), Lieder und Gesänge wie z. B. in „Heinrich VIII“, Soldaten auf ihrem Marsche, wie in „Ende gut, alles gut“ (III 5) und andere ähnliche Vorgänge begleitet, oder zur Erhöhung eines wichtigen, spannenden Momentes der Handlung dient.

Das theoretisch Gelobte findet bei Tieck auch hier seine praktische Anwendung. Am meisten geschieht dies in dem mit zahllosen Sondergesängen ausgestatteten Stück „Das Ungeheuer und der verzauberte Wald“. Ferner tönt die Musik zum Tanz im „Berneck“ (I 4, II 5), im „Octavianus“ (I Th. 9 Vg.: Hornvilla's Hochzeit), in der „Genovefa“ (27 Vg.: Heinrichs Hochzeit), zu einem Fackelzuge im „Fortunat“ (I Th. V 4), als Kriegsmusik im „Octavianus“ (II. Th. II 2, 4, III 5, V 4), im „Blaubart“ (I 3) „im Allamodin“ (III 11), und zur Begleitung der Lieder und Gesänge: im „Berneck“ (IV 1), im „Allamodin (I 1, III 4.—Laute), in der „Genovefa“ (6, 10, Vg. —Laute), im „Abschied“ (I 8.—Clavier), im „Octavianus“ (der Aufzug der Romanze. — Flöten und Schalmeien.)

8. *Ort der Handlung.*—Unter den zahlreichen Orten der Handlung in Tieck's Dramen ragen durch ihre wiederholte Einführung Schlacht-Lager- und Waldscenen hervor. Die beiden ersteren kommen in der „Genovefa“, obwohl ihrer in der Quelle nur mit einigen Worten erwähnt wird, sechs mal vor (5, 7, 9, 14, 16, 18 Vg); im „Octavianus“ füllen sie beinahe die Hälfte des zweiten Theiles. Unwillkürlich erinnert man sich bei ihnen an Sh's Kriegsdramen und diese waren es zweifellos, welche Tieck zu den genannten, in der „Genovefa“ überflüssigen (weil mit der Haupthandlung in keinem Zusammenhange stehenden) Episoden veranlassten. Charakteristisch für beide Dichter ist, dass diese Scenen mit grosser Genauigkeit dargestellt und die Heerführer abwechselnd gefangen genommen und befreit werden. Von Tieck'schen Waldscenen sagt Gottschall, sie seien ein wahres Kiefernadelbad und bei Sh. gibt es so viele Waldscenen, die auf den Dichter der „Genovefa“ bei seiner Vorliebe für den „majestätischen Tempel der Natur“, wie er an einer Stelle im „Octavianus“ („Aufzug der Romanze“) den Wald nennt, nicht ohne Einfluss bleiben konnten. Die Spuren davon sind durch alle seine Gedichte zerstreut. Die zaubervolle, mondbeglänzte Gartenfensterscene in „Romeo und Julia“ prägte sich Tieck's Phantasie zu tief ein, als dass er sie nachzubilden hätte unterlassen können. Sehr gut eignete sich hiezu die „Genovefa“ mit ihrem romeoartigen Golo. Der sentimentale Bösewicht, der in den Anfängen seiner Rolle

Digitized by Google

unsere Theilnahme einigermassen gewinnt, belauscht im Garten die Gattin seines Gebieters, die auf dem Balkon des Schlosses stehend ihm den „hellen Glanz des Mondes erblassen“ macht. Wie Romeo seinen Gefühlen beim Anblick der Geliebten den nachdrücklichsten Ausdruck gibt, so betet auch Golo, nicht imstande von dem herrlichen Frauenbild die Augen abzuwenden, laut zu ihm; wie jenem die Geliebte zur „Sonne“ wird, die „den Mond tödtet“ und ihre Augen zu „Sternen“, so schimmert auch diesem vom Balkon ein „neuer Sternenhimmel“, „ein neuer Mond“ herab, vor dem der am Himmel „erblasset“ (10 Vg.).

9. Theater auf dem Theater. — Im „Gestiefelten Kater“ und in der „Verkehrten Welt“ errichtet Tieck auf der Bühne noch eine Bühne. Dieses sonderbare Kunstmittel hat er auch seinem Meister abgelernt. In „Der Widerspenstigen Zähmung“ findet sich nämlich, wie bereits oben erwähnt wurde, ein Vorspiel, wo vor den, in einen Lord umgewandelten, Kesselflicker eine wandernde Schauspielertruppe die Komödie „Der Widerspenstigen Zähmung“ zur Aufführung bringt. Im „Hamlet“ kommt auch eine Theatervorstellung vor, desgl. in der „Verlorenen Liebesmühe“, wo ein „Schauspiel der neun Helden“ zur Ergötzung der französischen Prinzessin gegeben wird (V 1) und im „Sommernachtstraum“, wo einige Handwerker das selbstfabricierte, mit einem Prolog ausgestattete Stück „Pyramus und Thisbe“ vor dem König und seinem Gefolge spielen und statt Beifall zu ernten, von den Zuschauern tüchtig ausgelacht werden. Die bekannteste dieser eingeschalteten Theatervorstellungen ist die im „Hamlet“, von bestimmendem Einfluss auf Tieck bei der Abfassung des „gestiefelten Kater“ und der „Verkehrten Welt“ waren die beiden letzteren. In allen diesen vier Stücken unterbrechen die Zuschauer die Schauspieler mit allerlei Bemerkungen und werden auch von ihnen angeredet.

Als Beispiel hiezu mögen die folgenden Stellen aus der „Verlorenen Liebesmühe“ und dem „Gestiefelten Kater“ dienen:

a) „Verlorene Liebesmühe“ V 1.

Vor dem Zelte der Prinzessin im Park.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

(Es werden Sitze gebracht für den König, die Prinzessin und das Gefolge).

Schauspiel der neun Helden.
(Schädel tritt auf als Pompejus.)

Schädel. Pompejus ich —
Biron Du lügst, du warst es nie.
Schädel. Pompejus ich —
Boyet. Mit Pardelkopf am Knie.
Biron. Brav, alter Schalk, mit dir muss ich Freund werden.
Schädel. Pompejus ich, Pompejus ich, benamt der dicke Held —
Dumm. Der Grosse.
Schädel. Richtig! Gross! — Benamt der grosse Held,
Der oftmals wild mit Tartsch und Schild die Feinde schlug im Feld:
Ich fuhr daher auf offnem Meer, bis wir gelandet sind.
Und leg den Speer vor die Füsse quer dem fränk'schen Königskind.
Wenn Eure Hochgeborenheit jetzt spräche: Dank, Pompejus, so wär' ich zu Ende.

Prinzessin. Grossen Dank, grosser Pompejus.

Schädel. So viel ist's nicht wert; aber ich will hoffen, ich war perfect; einen kleinen Fehler macht' ich bei dem grossen.

Biron. Meinen Hut gegen einen Sechser, Pompejus liefert uns den besten Helden.

(Nathanael kommt als Alexander.)

Nathanael. Ich thät als Weltregent das Weltrevier durchwandern.
Durch Ost, West, Nord und Süd zog ich mit Heeresmacht;
Mein gutes Wappenschild nennt laut mich Alexandern —

Boyet. Eure Nase da spricht Nein, sie steht zu grad im G'sicht.

Biron. Eure Nase da riecht Nein, mein gar feinriechender Wicht.

Prinzessin. Der Weltregent erschrickt; o, stört ihn nicht, ihr andern!

Nathanael. Ich thät als Weltregent das Weltrevier durchwandern!

Boyet. Sehr wahr, was thatst du, stolzer Alexander.

Biron. Grosser Pompejus!

Schädel. Euer Knecht und Schädel.

Biron. Weg da mit dem Weltregenten, schafft mir den Alexander weg.

Schädel. O Herr, ihr habt Alexandern, den Weltregenten über den Haufen geworfen! — (Zu Sir Nathanael.) Euch wird man wegen der Geschichte aus euerm bunten Rock herausschälen. Euern Löwen, der mit der Hellebarde in der Pfote auf dem Nachtstuhl sitzt, wird man dem Camillus geben, und der wird dann der neunte Held sein. Ein Eroberer, der sich fürchtet, zu sprechen! — Pfui, Alexander! (Nathanael ab.) 's ist, mit Euer Gnaden Wohlmeinen, ein närrischer, weichherziger Mann, — ein ehrlicher Mann, seht ihr, und gleich aus der Verfassung. Es ist so ein gutes Gemüth von Nachbarn und ein so wackrer Kegelschieber; aber was den Alexander betrifft, lieber Gott, da seht ihr, da ist's freilich so was, da kommt er zu kurz. Aber jetzt kommen Helden, die werden ganz anders von der Leber weg reden.

Biron. Tritt beiseit, würdiger Pompejus.

(Holofernes als Judas und Motte als Herkules treten auf).

Holofernes. Den grossen Herkules spielt dieser Knirps,
Der Cerb'rus todt schlug, den dreiköpf'gen canis.
Der schon als Säugling, als ein kleiner Stirps,
Die Schlangen hat erstickt in seiner manus.
Quoniam er kommt noch minorenn allhie,
Ergo verfasst' ich dies' Apologie.
(Zu Motte.) Gib Ansehn dir beim exit und verschwinde.

(Motte ab.)

Holofernes. Judas bin ich —

Dumain. Ein Judas!

Holofernes. Nicht Ischariot, Herr!
Judas bin ich, benamset Maccabäus.

Dumain. Wammst man den Maccabäus, trifft's den Judas.

Biron. Ein küssender Verräter! Wie wardst du zum Judas?

Holofernes. Judas bin ich, —

Dumain. Ei, so schäme dich doch, Judas! —

Holofernes. Wie meint ihr, Herr?

Boyet. Der Judas soll hingehn und sich hängen.

Holofernes. So geht mir mit dem Beispiel voran, mein Holder!

Biron. Allerdings, es war ein Holderbaum, an dem sich Judas aufhieng.

Holofernes. Ihr wordet diesen meinen Kopf nicht aus der Fassung bringen!

Digitized by Google

Biron. Wenn man's recht fasst, hast du gar keinen Kopf.
Holofernes. Was wäre denn dieses?
Boyet. Ein Lautenkopf!
Dumain. Ein Nadelkopf!
Biron. Ein Todtenkopf auf einem Ringe!
Longaville. Der Kopf einer alten Gemme, kaum zu erkennen!
Boyet. Der Knopf von Cäsars Degen.
Dumain. Der geschnitzte Pfropf an einem Pulverhorn.
Biron. Sanct Georgs Halbgesicht auf einer Schaumünze.
Dumain. Ja, auf einer bleiernen Schaumünze.
Biron. Ja, wie ein Zahnarzt sie an der Kappe trägt; und nun sprich weiter, denn wir haben dir den Kopf gewaschen.
Holofernes. Ihr habt ihn mir ganz verdreht!
Biron. Wir haben ihn dir zurecht gesetzt.
Holofernes. Und habt ihn selber schon so oft verloren.
Biron Und wenn Du ein Löwe wärst, so hätten wir dich geschoren,
Drum, weil du ein Köter bist, muss man dir Esel bohren;
Und so gehab dich wohl, du Narr, und trolle dich stracks;
Rothbärtiger Fuchs, krummbeiniger Dachs, Juddachs, halb Jude, halb Dachs.
Holofernes. Das ist nicht säuberlich, nicht artlich, noch grossmuthig!
Boyet. Ein Licht für den Monsieur Judas, sonst stösst er den Kopf sich blutig!—
Prinzessin. Ach, armer Maccabäus, wie hat man dich gehetzt!

(Armado tritt auf als Hektor.)

Biron. Verbirg dein Haupt, Achilles; hier erscheint Hektor in Waffen.
Dumain. Und wenn mein Spott mich auch selbst treffen sollte, ich will doch jetzt lustig sein.
König. Hektor war nur ein Trojaner gegen diesen!
Boyet. Ist das wirklich Hektor?
Dumain. Ich denke, Hektor war nicht so dünn gezimmert.
Longaville. Hatte Hektor solche Waden?
Dumain. Waden, beim Himmel, wie Faden! —
Boyet. Nein, am schönsten sind seine Dünnbeine.
Biron. Unmöglich kann dies Hektor sein.
Dumain. Er ist ein Gott oder ein Maler, denn er macht Gesichter.
Armado. Der speergewalt'ge Mars, im Kampf unüberwindlich,
Gab Hektor'n ein Geschenk, —
Dumain. Eine vergoldete Musskatnuss! —
Biron. Eine Zitrone!
Longaville. Mit Näglein durchsteckt.
Armado. Still! — Der speergewalt'ge Mars, im Kampf unüberwindlich,
Gab Hektor'n ein Geschenk, Burgherrn von Ilion.
Der muth'ge Held fürwahr focht jeden Tag zwölfstündlich
Vom Morgen bis zur Nacht vor seinem Pavillon.
Die Blume nun bin ich, —
Dumain. Das Unkraut.
Longaville. Das Gänseblümchen.
Armado. Süsser Lord Longaville, zügelt eure Zunge!
Longaville. Ich muss ihr vielmehr den Zügel schiessen lassen, denn sie rennt gegen Hektor.
Dumain. Ja, und Hektor ist ein Windhund.
Armado. Der süsse Degen ist todt und begraben; liebste Kindlein, verunglimpft nicht das Gebein der Dahingeschiedenen; als er lebte, war er ein muthiger Held —

Digitized by Google

Jedoch ich will fürbass in meinem Text, süsser Königsspross, lenke auf mich das Organ des Gehörs.

Prinzessin. Sprich, wackrer Hektor, es ergötzt uns sehr.

Armado. Ich adoriere deiner süssen Herrlichkeit Pantoffel.

Boyet. Er misst seine Liebe nach Fuss und Zoll!

Dumain. In Ermangelung einer Elle.

Armado. Hektor, der Hannibal darniederwarf —

Schädel. Ja, freilich, Gevatter Hektor, mit der Hanne steht's schlimm; zwei Monat wird's her sein.

Armado. Was meinst Du?

Schädel. Mein Seel, wenn ihr nicht den ehrlichen Trojaner spielt, so ist's arme Mädel geliefert: sie ist guter Hoffnung; das Kind renommiert schon im Mutterleibe, es ist von euch.

Armado. Kalumnifizirst du mich vor Potentaten? Du sollst des Todes sterben.

Schädel. Dann wird Hektor gestäupt werden wegen der Jacquenetta, der er zum Kinde half; und gehängt wegen des Pompejus, dem er vom Leben half.

Dumain. Seltener Pompejus! —

Boyet. Glorwürdiger Pompejus!

Biron. Grösser denn gross, grosser, grosser, grosser Pompejus! — Pompejus der Unermessliche!

Dumain Hektor zittert.

Biron. Pompejus glüht: mehr Ate's, mehr Ate's! — Hetzt sie auf, hetzt sie auf!

Dumain. Jetzt wird Hektor ihn herausfordern.

Biron. Ja, und hätte er nicht mehr Mannsblut in seinem Gedärm, als ein Floh zum Abendbrot verzehrt.

Armado. Beim Morgenstern, ich fordere dich!

Schädel. Ich will nicht mit Morgensternen fechten, wie die Nachtwächter: klirren soll's, das Eisen soll heraus; hol mir doch einer meinen Degen wieder her!

Dumain. Platz für die entzündeten Helden!—

Schädel. In Hemdsärmeln will ich mich schlagen! —

Dumain. Allerresolutester Pompejus!

Motte. Liebster Herr, lasst mich euch ein wenig herabstimmen: seht ihr denn nicht, dass Pompejus schon seinen Rock auszieht? Was denkt ihr denn? Ihr kommt um all eure Reputation!

Armado. Edle Herrn und Kriegsfürsten, haltet mir zu gut, ich will nicht im Hemde fechten.

Dumain. Ihr dürft's nicht ausschlagen, Pompejus hat gefordert.

Armado. Süsse Seele, ich kann es und ich will es.

Biron. Welchen Grund habt ihr dafür?

Armado. Die nackte Wahrheit ist, ich habe kein Hemd; ich gehe in Wolle zur Pönitenz.

Boyet. 's ist wahr, das ward ihm in Rom auferlegt, weil er kein Leinzeug hatte; seit der Zeit, ich will's beschwören, besitzt er keins, ausser einem von Jacquenettens Wischtüchern, und das trägt er zunächst am Herzen; es ist ein Andenken. (Mercade tritt auf.)

Mercade. Heil, Fürstin!

Prinzessin. Sehr willkommen, Freund Mercade; Nur dass du unsere Lustbarkeit hier störst.

Mercade. Ich nah' euch traurig, Fürstin, meine Botschaft weilt auf der Zunge schwer; der König, euer Vater —

Digitized by Google

Prinzessin. Todt, fürcht' ich?
Mercade. Ja, mein Auftrag ist gesagt.
Biron. Jetzt Helden, fort, die Scene wird bewölkt!
Armado. Ich, meinestheils, athme freier Atem; ich schaute die Tage der Kränkung durch den kleinen Spalt der Klugheit, und werde mir Recht verschaffen wie ein Soldat.

(Die Helden gehen ab.)

b.) „Der gestiefelte Kater" III. 3.

(Die Scene ist im Parterre eines Theaters, die Lichter sind schon angezündet, die Musiker sind im Orchester versammelt, das Schauspiel ist voll, unter den Zuschauern: Leutner, Schlosser, Wiesener, Müller, ein Nachbar und andere).

(*Das Theater vor dem Publicum stellt eine kleine Bauernstube dar.*)

Der Dichter. — Der Maschinist.

Maschinist. Meinen Sie denn wirklich, dass das etwas helfen wird?
Dichter. Ich bitte, ich beschwöre Sie, schlagen Sie mir meine Bitte nicht ab, meine einzige Hoffnung beruht darauf.
Leutner. Was ist denn das wieder? — Wie kommen denn diese Menschen in Gottliebs Stube?
Schlosser. Ich zerbreche mir über nichts mehr den Kopf.
Maschinist. Aber, lieber Freund, Sie verlangen auch wahrhaftig zu viel, dass das alles so in der Eil', ganz aus dem Stegreife zustande kommen soll.
Dichter. Ich glaube, Sie verfolgen mich auch, Sie freuen sich ebenfalls über mein Unglück.
Maschinist. Nicht im mindesten.
Dichter (fällt vor ihm nieder.) Beweisen Sie es mir also dadurch, dass Sie meiner Bitte nachgeben; wenn das Missfallen des Publicums wieder ausbricht, so lassen Sie auf einen Wink von mir alle Maschinen spielen, der zweite Act ist so schon ganz anders geschlossen, als es in meinem Manuscripte steht —
Maschinist. Wass ist denn das? — Wer hat denn die Gardine aufgezogen?
Dichter. Alles Unglück vereinigt sich, ich bin verloren! —

(Er flieht beschämt hinter die Coulissen.)

Maschinist. Solche Verwirrung ist noch an keinem Abende gewesen.

(Geht ab. — Eine Pause.)

Wiesener. Gehört denn das zum Stück?
Nachbar. Natürlich, — das motiviert ja die nachherigen Verwandlungen.
Fischer. Den heutigen Abend sollte man doch wirklich im Theaterkalender beschreiben.
König hinter der Scene. Nein, ich geh nicht vor, durchaus nicht, ich kann es nicht vertragen, wenn ich ausgelacht werde.
Dichter. Aber Sie — theuerster Freund — es ist doch einmal nicht zu ändern.
Hanswurst. Nun, ich will mein Glück versuchen. (Er tritt hervor und verbeugt sich possierlich gegen das Publicum.)
Müller. Wie kömmt denn der Hanswurst nun in die Bauernstube?
Schlosser. Er wird gewiss einen abgeschmackten Monolog halten wollen.
Hanswurst. Verzeihen Sie, wenn ich mich erkühne, ein paar Worte vorzutragen, die eigentlich nicht zum Stücke gehören.

Digitized by Google

Fischer. O, Sie sollten nur ganz stille schweigen, Sie sind uns schon im Stück zuwider, vielmehr nun gar so —

Schlosser. Ein Hanswurst untersteht sich mit uns zu reden?

Hanswurst. Warum nicht? Denn wenn ich ausgelacht werde, so thut mir das nichts, ja es wäre grade mein heissester Wunsch, dass Sie über mich lachen möchten. Genieren Sie sich also nicht.

Leutner. Das ist ziemlich possierlich.

Hanswurst. Was dem König freilich wenig ansteht, schickt sich desto besser für mich, er wollte daher auch gar nicht vorkommen, sondern überliess mir diese wichtige Ankündigung.

Müller. Wir wollen aber nichts hören.

Hanswurst. Meine lieben deutschen Landsleute —

Schlosser. Ich denke das Stück spielt in Asien.

Hanswurst. Jetzt rede ich ja aber zu Ihnen, als blosser Schauspieler zu den Zuschauern.

Schlosser. Leute, nun bin ich hin, ich bin verrückt.

Hanswurst. Geruhen Sie doch zu vernehmen, dass die vorige Scene, die Sie eben sahen, gar nicht zum Stücke gehört.

Fischer. Nicht zum Stücke? Wie kömt sie denn aber hinein?

Hanswurst. Der Vorhang war zu früh aufgezogen. Es war eine Privatunterredung, die gar nicht auf dem Theater vorgefallen wäre, wenn es zwischen den Coulissen nicht so abscheulich eng gewesen wäre. Sind Sie also illudiert gewesen, so ist es wahrlich um so schlimmer, sein Sie dann nur so gütig, diese Täuschung aus sich wieder auszurotten, denn von jetzt an, verstehn Sie mich, nachdem ich weggegangen bin, nimmt der Act erst eigentlich seinen Anfang. Unter uns, alles vorhergehende gehört gar nicht zur Sache. — Aber Sie sollen entschädigt werden, es wird im Gegentheil bald manches kommen, was sehr zur Sache gehört, ich habe den Dichter selber gesprochen und er hat's mir zugeschworen.

Fischer. Ja, euer Dichter ist der rechte Kerl.

Hanswurst. Nicht wahr, er ist nichts wert? Nun, das freut mich doch, dass noch jemand anders meinen Geschmack hat —

Das Parterre. Wir alle, wir alle.

Hanswurst. Gehorsamer Diener, gar zu viel Ehre. — Ja, es ist, weiss Gott, ein elender Dichter, — nur um ein schlechtes Beispiel zu geben: welche armselige Rolle hat er mir zugetheilt? Wo bin ich denn witzig und spasshaft? Ich komme in so wenigen Scenen vor, und ich glaube, wenn ich nicht noch jetzt durch einen glücklichen Zufall herausgetreten wäre, erschien' ich gar nicht wieder.

Dichter. hervorstürzend. Unverschämter Mensch —

Hanswurst. Nun, sehn Sie, sogar auf die kleine Rolle, die ich jetzt spiele, ist er neidisch.

Dichter. auf der andern Seite des Theaters mit einer Verbeugung. Verehrungswürdige! Ich hätte es nie wagen dürfen, diesem Manne eine grössere Rolle zu geben, da ich ihren Geschmack kenne —

Hanswurst. auf der andern Seite. Ihren Geschmack? — Nun sehen Sie den Neid, — und soeben haben Sie alle erklärt, dass mein Geschmack auch der Ihrige wäre.

Dichter. Ich wollte Sie durch gegenwärtiges Stück nur erst zu noch ausschweifenderen Geburten der Phantasie vorbereiten.

Alle im Parterre. Wie? Was?

Hanswurst. Gewiss zu Stücken wo ich gar keine Rolle drin hätte.

Digitized by Google

Dichter. Denn stufenweise muss diese Ausbildung vor sich gehn.
Hanswurst. Glauben Sie ihm kein Wort.
Dichter. Ich empfehle mich indes, um den Gang des Stücks nicht länger zu unterbrechen. Geht ab.
Hanswurst. Adieu, bis auf Wiedersehn. — Geht ab und kommt schnell wieder. Apropos! — Noch eins, — auch was jetzt unter uns vorgefallen ist, gehört nicht zum Stück. Geht ab.

Das Parterre lacht.

Hanswurst kömmt schnell wieder. Lassen Sie uns heut das miserabel Stück zu Ende spielen, thun Sie, als merken Sie gar nicht, wie schlecht es ist, so wie ich nach Hause komme, setz' ich mich hin und schreibe eins für Sie nieder, das Ihnen gewiss gefällt

Er geht ab, einige klatschen.

Gottlieb und Hinze treten auf.

Gottlieb. Lieber Hinze, es ist wahr, du thust viel für mich, aber ich kann noch immer nicht einsehen, was es mir helfen soll.
Hinze. Auf mein Wort, ich will dich glücklich machen.
Gottlieb. Bald, sehr bald muss es kommen, sonst ist es zu spät, es ist schon halb acht und um acht ist die Komödie aus.
Hinze. Was Teufel ist denn das?
Gottlieb. Ah, ich war in Gedanken, — sieh! wollt' ich sagen, wie schön die Sonne aufgegangen ist. — Der verdammte Souffleur spricht so undeutlich, und wenn man denn manchmal extemporieren will, geht's immer schief.
Hinze. leise. Nehmen Sie sich doch zusammen, das ganze Stück bricht sonst in tausend Stücke.
Schlosser. Sagt mir nur, wie es ist, ich kann aus nichts mehr klug werden.
Fischer. Jetzt steht mir auch der Verstand stille.
Gottlieb. Also heut' noch soll sich mein Glück entscheiden?
Hinze. Ja, lieber Gottlieb, noch ehe die Sonne untergeht. — Sieh, ich liebe dich so sehr, dass ich für dich durchs Feuer laufen möchte, — und du zweifelst an meiner Redlichkeit?
Wiesener. Haben Sie's wohl gehört — Er wird durchs Feuer laufen. — Ah, schön, da bekommen wir noch die Decoration aus der Zauberflöte, mit dem Wasser und Feuer.
Nachbar. Katzen gehn aber nicht ins Wasser.
Wiesener. Desto grösser ist ja des Katers Liebe für seinen Herrn, sehn Sie, das will uns ja der Dichter eben zu verstehn geben.
Hinze. Was hast du denn wohl Lust zu werden in der Welt?
Gottlieb. Ach, das weiss ich selber nicht.
Hinze. Möchtest du wohl Prinz oder König werden?
Gottlieb. Das noch am ersten.
Hinze. Fühlst du auch die Kraft in dir, ein Volk glücklich zu machen
Gottlieb. Warum nicht? — Wenn ich nur erst glücklich bin.
Hinze. Nun so sei zufrieden, ich schwöre Dir, du sollst den Thron besteigen. Geht ab.
Gottlieb. Wunderlich müsst' es zugehn,—doch kömt ja in der Welt so manches unerwartet. Geht ab.
Böttcher. Bemerken Sie doch die unendliche Feinheit, wie der Kater immer einen Stock hält.

Digitized by Google

Fischer. Sie sind uns schon längst zur Last, Sie sind noch langweiliger als das Stück.
Schlosser. Sie machen uns den Kopf erst noch recht confus.
Müller. Sie sprechen immer und wissen nicht, was Sie wollen.
Viele Stimmen. Hinaus! hinaus! Er ist uns zur Last. (Ein Gedränge Böticher sieht sich genöthigt das Theater zu verlassen.)
Fischer. Mit seinen Feinheiten!
Schlosser. Er ärgerte mich immer, da er sich für solchen Kenner hielt.

In der zweiten Scene des dritten Actes in „Heinrich IV." II. Th. stellt das Theater ein Zimmer im Palaste vor, im Verlaufe der Handlung öffnet sich die Thür eines inneren Zimmers und man sieht Gloster todt im Bette liegen, Warwick und Andere stehen umher und reden mit einander. An diese Stelle erinnert die 58. Verwandlung in der „Genovefa": die Handlung spielt in einem Saal, da öffnet sich die Thür des anstossenden Zimmers und die daselbst im Bette liegende Genovefa ergreift das Wort.

10. Incognito. Verkleidung.—Das Incognito und Verkleidungsmotiv kommt in Tieck's Dramen zu häufig vor, als dass auch es nicht der Nachahmung Sh's darin zugeschrieben werden könnte. Von dem grossen Stratforder wurde es beinahe in allen Dramen verwendet: Im „Lear" z. B. verkleidet sich der verbannte Kent in einen Diener, um unerkannt seinen König beschützen zu können, und Gloster's Sohn Edgar nimmt die Maske eines „Tollhausbettlers" (madman) an, um vor seinem Vater sicher zu sein, bei dem er von Edmund verleumdet wurde (II 3); im „Kaufmann von Venedig" treten Portia als Rechtsgelehrter und ihr Kammermädchen als dessen Schreiber verkleidet auf (IV 1); Im „Cymbeline" flieht Imogen im Anzug eines Knappen zu ihrem Mann nach Rom (III 4); im „Wintermärchen" mischt sich Polyenes mit Camillo, als Schäfer verkleidet, unter die Schäfer, um seinen Sohn zu belauschen (IV 3); im „Titus Andronicus" überraschen den Helden des Stückes Tamora, Demetrius und Chiron als Rache, Raub und Mord verkleidet (V 2) u. s. w. Bei Tieck nähert sich im „Berneck" der Schlossherr unter einem fremden Namen seiner Heimatstätte, um unerkannt zu sehen, was während seiner Abwesenheit in seiner Burg geschieht (I 4); gleichfalls incognito sucht Reinbold Marlof Näheres über seinen Vater zu erfahren (III 1); im „Fortunat" nennt sich einmal der Held einen reisenden Edelmann (I Th. III 2) und sein Sohn Andalosia gibt sich auf seinen Wanderungen bald für einen Grafen (II Th. 1 7), bald für einen Kaufmann (II 6), für einen Arzt (IV 5) aus; im „Allamodin" besucht den gefangenen Insulanerhäuptling sein Freund, ohne sich ihm durch längere Zeit zu erkennen zu geben (II 20); im „Abschied" kann sich der Held des Stückes nicht enthalten, seine durch bittere Schicksalswendung für ihn verlorene, weil an einen anderen verheiratete, Geliebte zu besuchen, um von ihr Abschied zu nehmen und wird von derselben ihrem Manne als ihr Verwandter vorgestellt (I 6); in der „Genovefa" folgt Zulma ihrem Geliebten, Abdorrhaman, als Soldat verkleidet, um von ihm nicht erkannt zu werden, in den Krieg (7 Vg), und Siegfried erkennt in dem Pilgrim, der ihm nach dem Tode der Genovefa Trost spendet, seinen alten Freund Otho wieder (€0 Vg.); im „Octavianus" behält die verbannte Felicitas bis zum Schlusse der Dichtung ihr Incognito bei.

Digitized by Google

X. Charakteristik.

„Tieck hatte bei aller Bewunderung Shakespeare's nicht eine Spur jener dramatischen Intuition, der sich die innere Nothwendigkeit eines Charakters von vornherein so vollkommen enthüllt, dass jeder Gedanke, jede Handlung aus dem Quellpunkte dieser organischen Einheit wie nach Naturgesetzen hervorgeht".

So urtheilt R. Gottschall und mit Recht, denn die Charakterzeichnung im Drama ist Tieck's schwächste Seite. Seinem Meister hat er darin kaum etwas abgelernt; er hat keinen Falstaff, keinen Romeo, keinen Lear, keinen Macbeth geschaffen und dasjenige, was bei ihm darin an Sh. erinnert, bezieht sich fast ausschliesslich auf das Allgemeine im Charakter der auftretenden Personen. Wir wollen es im nachstehenden näher betrachten, zuvor aber einen den beiden Dichtern gemeinsamen Zug in der Kunst des Charakterisierens selbst kennen lernen; es ist

a) Die directe Charakteristik, das ist die Charakteristik einer durch die im Stücke auftretende andere Person entworfen. — Sie bildet einen besonderen Vorzug der Sh'schen Dramen und kommt auch den Tieck'schen Compositionen zugute. So lernen wir z. B. aus dem Munde Othello's das herrliche Gemüth Desdemona's kennen, bevor sie noch die Bühne betritt; er sagt:

Ihr Vater liebte mich, lud oft mich ein,
Erforschte meines Lebens Lauf von Jahr
Zu Jahr: die Schlachten, Stürme, Schicksalswechsel,
So ich bestand.
Ich gieng es durch, vom Knabenalter her,
Bis auf den Augenblick, wo er gefragt.
So sprach ich denn von manchem harten Fall,
Von schreckender Gefahr zu See und Land;
Wie ich ums Haar dem droh'nden Tod entrann.
Wie mich der stolze Feind gefangen nahm,
Und mich als Sklav verkauft; wie ich erlöst,
Und meiner Reisen wundervolle Fahrt:
Wobei von weiten Höhlen, wüsten Steppen,
Steinbrüchen, Felsen, himmelhohen Bergen
Zu melden war im Fortgang der Geschichte;
Von Kannibalen, die einander schlachten,
Anthropophagen, Völkern, deren Kopf
Wächst unter ihrer Schulter: das zu hören
War Desdemona eifrig stets geneigt.
Oft aber rief ein Hausgeschäft sie ab;
Und immer, wenn sie eilig dies vollbracht,
Gleich kam sie wieder, und mit durst'gem Ohr
Verschlang sie meine Rede. Dies bemerkend,
Ersah ich einst die günst'ge Stund', und gab
Ihr Anlass, dass sie mich recht herzlich bat,
Die ganze Pilgerschaft ihr zu erzählen,
Von der sie stückweis Einzelnes gehört,
Doch nicht in strenger Folge. Ich begann,
Und oftmals hatt' ich Thränen ihr entlockt,
Wenn ich ein leidvoll Abenteu'r berichtet
Aus meiner Jugend. Als ich nun geendigt,

Digitized by Google

Gab sie zum Lohn mir eine Welt von Seufzern:
Sie schwur — in Wahrheit, seltsam! Wunderseltsam!
Und rührend war's! unendlich rührend war's! —
Sie wünschte, dass sie's nicht gehört, doch wünschte sie,
Der Himmel habe sie als solchen Mann
Geschaffen, und sie dankte mir, und bat mich,
Wenn je ein Freund von mir sie lieben sollte,
Ich mög' ihn die Geschicht' erzählen lehren,
Das würde sie gewinnen. Auf den Wink
Erklärt' ich mich.
Sie liebte mich, weil ich Gefahr bestand;
Ich liebte sie um ihres Mitleids willen:
Das ist der ganze Zauber, den ich brauchte;
Hier kommt das Fräulein, lasst sie dies bezeugen. (I 3).

Eine solche breit ausgeführte directe Charakteristik findet sich bei Tieck z. B. in der „Genovefa" im Gespräche der Pfalzgräfin mit Gertrud (11 Vg.); die erstere sagt über Golo Folgendes:

Das ist, seit ich ihn kenne, mein Gedanke;
Es kann nicht fehlen, er ist adelich
An Sinn und Sitten, wenn nicht von Geburt;
Der Himmel hat ihm Schönheit auch verliehen,
Und eine Art, die alle zu ihm neigt.
Sieh nur, ihn lieben alle Diener, wie
Sie ungleich mögen sein im Schloss, die lockern
Sowie die ernsten, alt und jung, ich höre
Im Felde ist es ebenso mit Bauern,
Leibeigenen und Hirten, alle freun sich
Wenn sie ihn sehn und sind ihm höchst gewogen.
Ein solch Gemüth kann leicht das Grösste thun,
Ihm ist es wie ein Zauber mitgegeben,
Dass er, wohin er tritt, die Wege eben,
Die Schwierigkeiten weggeräumet findet:
Wo andren Geistern die Unmöglichkeit,
Die Welt mit allen Kräften widersteht,
Da beugt sich ihm das Schwerste wie das Leicht'ste,
Sein Fuss betritt auch ohne Sinnen der
Natur geheime Federn, die das Innere
Regieren und ihm leicht das Leben bahnen.

Bei Tieck charakterisieren ferner: im „Berneck" die beiden jungen Berneck den Leopold v. Wildenberg (I 2, 4), Mathilde ihren Mann (I 4), Reinhard seinen Bruder Karl (III 1); im „Abschied" Louise ihren Mann (I 2); im „Octavianus" Felicitas die alte Kaiserin (7 Vg.), Clemens den Florens (II Th. I 1); in der „Genovefa" Golo seine Herrin (13 Vg.); im „Blaubart" Anna ihren Bruder Anton (II 3); im „Däumchen" Malvina ihren Mann (II 3) u. s. w.

Sehr oft trifft man bei Sh. die Charakteristik eines ganzen Standes, z. B. im „Othello" die der Frauen durch Jago entworfen (II 1). Dies fehlt auch bei Tieck nicht; im „Blaubart" z. B. charakterisiert Simon die Apath'schen (II 3); im „Fortunat" Dorothea die Frauen (III 5).

b. Indirecte Charakteristik. — In der in directen Charakteristik fallen uns folgende als Sh. und Tieck gemeinsame, beim letzteren sehr oft sich wiederholende Züge auf:

Digitized by Google

1. Erinnerungen und Träumereien der handelnden Personen an und von verflossener Zeit der Jugend, des Liebesglücks, der Leiden u. dgl. — So z. B. erinnert sich in ihrem Unglück die von ihrem Manne der Untreue beschuldigte Desdemona an das Schicksal eines ihr bekannten, vom Geliebten verrathenen Mädchens („Othello" IV. 3); so nähren bei Cassius die Gedanken, dass der erste Mann im Volke vor nicht lange ein schwaches Geschöpf, durch Feigheit und Schlaffsinn anderer so hoch emporgestiegen, den Verdruss über Cäsars Glück („Julius Cäsar" I. 2); so erinnern sich bei Tieck: im „Berneck" Walther an das „ganze Gedränge trüber Tage" des mitgemachten Kreuzzugs (I. 1), sein Sohn Reinhard „immer mit Rührung" an seine Kinderjahre (III. 1) und sein zweiter Sohn Karl an die entsetzliche Nacht, in der er seine Mutter erschlug (IV. 1); im „Allamodin" der eingekerkerte Insulanerhäuptling und seine Frau an die Zeit ihrer Freiheit (I. 1); im „Abschied" Waller und seine Frau an die ersten Tagen ihrer Bekanntschaft und Ehe; im „Zerbino" Donis an seine liebe verstorbene Frau (I. 4); in der „Genovefa" der sterbende Wolf an sein wildes Gesellenleben (22Vg.), Genovefa an ihre Jugendzeit; im „Octavianus" Felicitas an die glücklichen Jahre ihrer Ehe (II. Th. I. 3.) im „Fortunat" Lady Sand an ihr verlorenes Eheglück (I. Th. II. 9) u. s. w.

2. Philosophische Betrachtungen über allerlei Erscheinungen und die ernstesten Fragen des Lebens, philosophische Auslegungen unheilvoller Schicksalswendungen u. dgl. — Bei Sh. stösst man darauf an tausend Stellen, so dass Beispiele davon hier anzuführen, wohl überflüssig ist; bei Tieck kommen sie in nicht minderer Zahl, und oft sehr gelungen, vor. Als treffliches Beispiel hiefür mag folgende Stelle aus dem „Berneck" (III. 3. Schlossgarten) dienen.

Leopold (allein).

„O über die unbegreiflichen Wünsche des Menschen! Was heute mit allem Glanze auf mich wirkt, erscheint mir morgen nüchtern, schal und ohne Bedeutung. Der Mensch jagt nach Räthseln, und kaum hat er die Auflösung entdeckt, so ärgert er sich über sich selbst.— Kann es denn keine Liebe geben, ohne dass uns der Gegenstand unserer Zuneigung am Ende widrig und verhasst wird, wenigstens in manchen einzelnen abgerissenen Stunden? — O, es giebt Tage, an denen man sich selber zur Last ist, wo alle Gegenstände umher unsre Seele und unsern Muth zusammendrücken. —Und sie kömmt nicht!— Hab ich ihr Unrecht gethan? Ach, selten wissen es zwei Menschen, wie sie miteinander umgehen sollen".

So lassen sich aus ferner, in demselben Stück: der alte Berneck über die Nichtigkeit der menschlichen Hoffnung (I. 1), sein Sohn Karl über den Zweck seines Lebens (III. 2) Mathilde über die Veränderlichkeit menschlicher Gefühle (III. 5); im „Zerbino" Dorus über die Liebe (I. 4); in der „Genovefa" Gertrud über die Scheu und Nüchternheit der Jugend (13 Vg.), Genovefa darüber, dass „wir der Welt nie so ganz ersterben können, dass wir sie nicht in Stunden und in Tagen lebendig frisch in unserem Herzen fühlen" (15 Vg); im „Fortunat" der Held des Dramas über die Unbeständigkeit des Glückes (I. III. 1); im „Octavianus" der Kaiser über das Glück eines stillen Familienlebens (II Th. II. 4); im „Blaubart" Claus über die Zwecklosigkeit und Leere seines Lebens (I. 3), Leopold über das Mannesalter (II. 1); im „Abschied" Waller über das häusliche Glück (I. 2); und so ähnlich auch an vielen anderen Stellen. Formell erinnern stark an die Lehren und Ermahnungen, welche Heinrich IV. seinem Sohne (IV. 4) ertheilt, die Weisungen und Rathschläge, die Fortunat vor seinem Tode seinen beiden Söhnen als liebender Vater gibt (II. Th. I. 1)

3. Ansprachen an allerlei abstracte und concrete Begriffe wie Gott, Natur, Schlaf, Sehnsucht, Sterne, Bilder, verstorbene oder abwesende Personen, Thiere u. s. w. — Bei Sh. kommen sie in unübersehbarer Anzahl vor, darunter sind viele breit und kunstvoll ausgeführt z. B. in „Heinrich IV.“ II. Th. III 1).

König Heinrich

Geh, ruf die Grafen Surrey her und Warwick.
Doch heiss zuvor sie diese Briefe lesen,
Und reiflich sie erwägen; thu's mit Eil'. (Page ab)
Wie viel der ärmsten Untertbanen sind
Um diese Stund' im Schlaf! — O Schlaf! o holder Schlaf!
Du Pfleger der Natur, wie schreckt' ich dich,
Dass du nicht mehr zudrücken willst die Augen
Und meine Sinne tauchen in Vergessen.
Was liegst Du, lieber Schlaf, in rauch'gen Hütten,
Auf unbequemer Streue hingestreckt,
Von summenden Nachtfliegen eingewiegt,
Als in der Grossen duftenden Palästen,
Unter den Baldachinen reicher Pracht,
Und eingelullt von süssen Melodien?
O blöder Gott, was liegst du bei den Niedern
Auf eklem Bett, und läss'st des Königs Lager
Ein Schilderhaus und Sturmesglocke sein?
Versiegelst du auf schwindelnd hohem Mast
Des Schifferjungen Aug', und wiegst sein Hirn
In rauher, ungestümer Wellen Wiege,
Und in der Winde Andrang, die beim Gipfel
Die tollen Wogen packen, krausen ihnen
Das ungeheure Haupt, und hängen sie
Mit tobendem Geschrei ins glatte Tauwerk,
Dass vom Getümmel selbst der Tod erwacht?
Gibst Du, o Schlaf, parteiisch deine Ruh
Dem Schifferjungen in so rauher Stunde,
Und weigerst in der ruhig stillsten Nacht
Bei jeder Forderung sie einem König?
So legt, ihr Niedern, nieder euch, beglückt;
Schwer ruht das Haupt, das eine Krone drückt.

Bei Tieck halten solche Ansprachen: im „Berneck“ z. B. Karl an das Schwert, mit dem er nachher seine Mutter und ihren Bulen erschlägt (III 4); im „Allamodin“ der Held an seine schlafende Gattin (I. 1); im „Octavianus“ Felicitas an den „stillen, heiteren Frieden“ (I. Th. 4 Vg.), an den Bach, an ihr Pferd, an die Winde (11. Vg.), an die Stadt Jerusalem (14 Vg.), Biren an die Göttin der Liebe (4 Vg.), Clemens an seinen Reitesel (13 Vg.), Florens an die Abendsterne, an sein Schwert, an das Glück (III. 2); in der „Genovefa“ Golo an das Bild seiner Herrin (15 Vg.), an trübselige Gedanken, an die Bäume, an die Felsen, an die Nachtigall, an den Schall, an die Angst, an die Schmerzen, an seine Laute, an die Sterne, an das Lied, an seine rasenden Sinnen, an sein Herz, an die Sehnsucht u. s. w. Unter diesen „Ansprachen“ bei Tieck gibt es mehrere, die ganz nach Sh'scher Manier, wie die aus „Heinrich IV.“ citierte, breit ausgeführt sind, z. B. im „Octavianus“ (II. Act III. 4).

Marcebille:

. . . . . .

O Schlaf! der du auf lichten Wogen fliegest
Und von den kleinen Sternen und vom Mond

Digitized by Google

Den Schlummer und die Träume nieder biegest,
Den Rausch, der auf den lichten Scheiben wohnt,
O Schlaf! der Du im Baumgeräusch dich wiegest,
Von dir wird manche Schäferin belohnt,
O lass auch meine Augen sich jetzt schliessen,
Des Süssen Bild mir aus dem Herzen spriessen.
Schlaf! liebes Kind, du streichst mit lieben Händen
Die Furchen sonst von Stirn und Angesicht,
An Quellen, unter lichten Rosenwänden
Im Waldesgrün, durch das gespalten bricht
Der Glanz der Sonne, da wohnst Du, nicht
Hier unter diesem Zelte; diese Kerzen,
Dem Herzen wecken sie nur neue Schmerzen.
Schlaf! Lieber Engel! Manchen tief gekränket
In Sorgen, Noth, Verbannung, Einsamkeiten,
Hast du mit deinem Lebenssaft getränket,
Ihm vorgespielt auf deinen Harfenseiten,
Worauf Herz, Sinn in still Beschaun sich senket
Und denket, was dies Denken zu bedeuten:
Ja, alle deine Himmels-Augen lachten,
Nur Schmachten dieser Lieb' willst du verachten.

4. Vergleichungen und Gleichnisse. — Bei Sh. kommen sie massenhaft, in kürzerer oder längerer Fassung vor; in den ernsten Dramen, namentlich in den fünf grossen Tragödien, da sie immer eine tiefsinnige Bedeutung haben, natürlich am zahlreichsten und in schönster Auswahl. In dieser Beziehung ist der grosse Brite für Aphorismensammler eine wahre Goldgrube und war auch für Tieck eine ergiebige Quelle der Begeisterung und Belehrung in diesem literarischen Ausschmückungsmittel. So vergleichen, um nur einige von den zahllosen Stellen anzuführen, im „Berneck": Reinhard den Wildenberg mit dem heiligen Georg (I 2) und Karl den Tod seines Vaters mit dem Sturze eines Felsens und sein eigenes Leben mit einem auf diesem Felsen befindlichen Schwalbennester (III 2); in der „Genovefa": Golo die die Worte Genovefa's mit Balsam, mit Flötenlaut, Mannabrot, Felsenbron (17 Vg.); im „Octavianus" Biren des Kaisers häufigen Sinneswechsel mit dem Aprillwetter (I 1), Felicitas die Vergebung, um die sie ihren Mann bittet, mit einem kühlen Balsam; im „Blaubart" Anna die Gestalt des Geliebten mit einem rothen Morgenhimmel.

5. Theils hierher, theils zum folgenden Capitel gehören die bei den beiden Dichtern häufig vorkommenden. - Antithesen Wort- und Gedankenspiele, sowie der Ausdruck „Narr" in Vergleichen und Gegenüberstellungen z. B.

a) bei Sh. **Brabantio**: Du bist ein Schurke!
Jago: Ihr seid ein Senator. (Othello I. 1)

bei Tieck **Georg**: Du bist ein wilder Bursch, ich könnte nicht so sein.
Franz: Und du bist ein frommes, gutherziges Kind.
(„Berneck" III. 3)

b) bei Sh. Motte: Ein Wunder, Herr! seht'en Schädel, der sich zerstiess das Bein (Verl. Liebesmühe II. 3)

(Schädel ist der Name eines Bauers im genannten Stück -- im engl. Original lautet die Stelle: A wonder, master, here's a costard broken in a shin).

bei Tieck. **Fischer**: Ich weiss nicht; mir däucht, wir sollten Acht geben, es würde bald aus sein.
Schlosser: Jawohl, Acht! Gottlob, um Acht werden wir erlöst; wenn wir acht geben, so wird es um Acht für uns ein Losgehen; bis Neun

nein, könnt es keiner aushalten; um Zehn werd ich mit Zähnen um mich beissen.

c) *bei Sh.* **Macbeth**: Geh, reibe dein Gesicht, die Furcht zu röthen, Blassherz'ger Knab! Was für Soldaten, Narr?

bei Tieck. **Hornvilla**: Wie kommt's denn also wohl, du Narr, (II Th. I 4).

6. *Ein ausgezeichnetes Mittel zum Charakterisieren bietet dem Dichter die Sprache selbst* und Sh. ist darin ein unübertroffenes Muster. — *Kraftwörter allerlei Art*, wie sie beim Schimpfen, Fluchen, verschiedenen Zornausbrüchen, bei guter Laune und Stimmung gebraucht werden, ferner *Fremdwörter*, schwülstige und mundartliche, derbe und rohe, gemeine, unsittliche Ausdrucksweise weiss er meisterhaft anzuwenden. Mit allen diesen Merkmalen des Gemüthszustandes sind die Tieck'schen Helden reichlich ausgestattet. Was dabei besonders auffällt und von der Beeinflussung unseres Dichters durch den grossen Engländer auch in dieser Beziehung zeugt, ist die *gemeine, unsittliche Ausrucksweise*, welche wir Sh. nachsehen können, da sie das Ohr des damaligen Publicums nicht, oder nicht so sehr, als das unsrige verletzte, die aber bei einem Dichter neuerer Zeit, wo die Begriffe des Ästhetischen von denen eines Sh., eines Lohensteins u. s. w. ziemlich abweichen, wohl zu tadeln ist.

Beispiele. 1. aus Shakespeare a) Schimpf- und Spottnamen. — Fellow- (Kerl), clotpoll (Lümmel), Knave (Schurke), you cur (du Köter), rascal (Schuft), base-foot ballplayer (nichtswürdiger Fussballspieler; Lear I. 4), detested Kite (verruchter Geier), the ancient rufian (der alte Raufbold), beastly knave (viehischer Kerl), rogue (Schuft), covard (Feigling), thou art a boil, a plague sore, an embosed carbuncle in my corrupted blood (eine Beule, ein Pestauswuchs, ein schwellender Karfunkel in meinem kranken Blut; Lear II 4), u. s w. Charakteristisch hiefür ist z. B. die Stelle im „Lear" (II. 2) wo Kent auf den Haushofmeister schimpft; sie lautet in Philipp Kaufmann's Übersetzung: „als einen Schuft sehe ich dich an, Nacker, einen Tellerlecker, einen niederträchtigen, eitlen, hohlen, bettelhaften, dreirückigen, grobsträmpigen Schuft, einen hundsföttischen spiegelguckenden, überdienstfertigen, weissleberigen, feigen und angeberischen, ausgemachten Schurken, einen, der gern ein Kuppler wäre aus lauter Diensteifer, und der nichts ist, als ein Gemisch von einem Schuft, Bettler, Feigling, Kuppler und der Sohn und Erbe einer Bastardmetze, einen, den ich prügeln will, dass er heult und winselt. *b) Flüche*: Darkness and devils! (Holl' und Teufel!) vengeance, plague, death, confusion! (Rache, Pest, Tod, Vernichtung; Lear II. 4) u. s. w. — *c) Unsittliche Ausdrücke*, wie im „Lear" (I 1), in „Romeo und Julia" (II 4), in „Antonius und Cleopatra" (IV. 10), im „Othello (IV. 2), im „Cymbeline" (II 4) im „Pericles" (IV. 6), in „Ende gut, alles gut" (I. 1), in „Troilus und Cressida" (I. 2), und an vielen anderen Stellen. d) Zahlreiche Beispiele der Anwendung *platzender Redebomben* durch Sh. bietet hauptsächlich das Lustspiel „Die verlorene Liebesmühe", wo die Ausdrucksweise einer affectierten Hofaristokratie durch den Dichter verspottet wird, die der gemeinen und rohen hauptsächlich die Falstaff-Pistol- und Bardolphscenen in „Heinrich IV"

2. *aus Tieck* — a) *Schimpf- und Spottnamen.* — Grosssprecher, Weiberknecht, hitziger Graukopf, Leutverführer, Schelmenzunftberather, Duckmäuser, du Köhler, des Teufels Bruder, Halunke, Schwarzkopf, zahmer Fuchs, Griesgram, höhlenschwarzer Bösewicht, gottloser Schalk, arger Henkersknecht, Schalksnarr, alter Gimpel, Ehrenschänder, Lümmel, Gelbschnabel, Blitzkröt, Lausjung, Bärenhäuter, albernes Gesicht, Bastard, Hanswurst, alter

Hampelmann, dummer Block, u. s. w. Im „Octavianus“ II. Th. I 4 sagt z. B Alivus zu ihrem Mann. Hornvilla.

Und immer brummen, immer schelten,
Ich halt's nicht länger aus, potz Belten!
Ich laufe in die Wüst' hinein,
Dann bleib' für dich, du volles Schwein!

b) Die reichhaltigste Sammlung von *Flüchen* und *rohen unsittlichen Ausdrücken* bietet der „Octavianus“, besonders die Hornvilla-Scenen, reich an ihnen sind ferner die Schenkstubescenen im „Fortunat“ (II 2 u. ff.) und und die satyrischen Lustspiele. *c.)* *Die schwülstige Ausdrucksweise* findet ihre Anwendung hauptsächlich in den Gesprächen Semmelziege's mit Persiwein und Alfred im „Däumchen“, an manchen Stellen des „Octavianus“ und der „Genovefa“ und in den satyrischen Lustspielen.

7. *Ausser diesen allgemeinen Zügen der Charakteristik lieferte Sh. Thieck noch einige specielle, d. i. solche, welche einer einzigen, in analogen Verhältnissen befindlichen Person zukommen.* Ich führe sie hier, nach ihren Trägern geordnet, an.

1. Octavianus. — Der Held des ersten Theiles des „Octavianus“ hat mit Leontes im „Wintermärchen“ neben der Rolle eines eifersüchtigen Ehemannes in ihren Hauptumrissen. in ihr besonders jenen sonderbaren Zug des Mitleids gemeinsam, dass er, wie Leontes dem angeblichen Bastardkind, seiner der Blutschande beschuldigten Frau und ihren Kindern den Feuertod zwar erspart, sie aber, wie jener die neugeborene Tochter, sammt den Kindern durch Diener an einen wüsten menschenleeren Ort, der, wie wir später erfahren, voll wilder Thiere und Räuber ist, zu schaffen und dort sich selbst zu überlassen befiehlt.

2. Golo. — Die Romeoartige Wendung in Golo's Liebesschwärmereien wurde bereits bei Gelegenheit erwähnt.

3. Karl Berneck.—Der aus der innigsten und edelsten Kindesliebe hervorgegangene Entschluss Karl Berneck's an dem Mörder seines Vaters Rache zu nehmen, oder wenigstens die weitere Bulschaft seiner Mutter zu hindern, wird durch keinen Gedanken an einen Meuchelmord entweiht, was die Worte: „Nein, kein Meuchelmord, nein, ich will ihm offen entgegentreten und mein Leben gegen das seinige wagen“ (III. 4) bezeugen. Darin ist etwas Hamletartiges. Auch der Prinz von Dänemark will den Mörder seines Vaters nicht meuchlerisch, nicht als jener im Gebete versunken ist, tödten.

4. Waller. — Waller's Rache im „Abschied“ ist der Othello's darin verwandt, dass sie nicht gleich bei der ersten Gelegenheit zum Ausbruch kommt, sondern sich gleichsam verarbeitend, erst gegen das Ende des Stückes sich um so furchtbarer entladet. Die Geduld und Willensstärke der beiden Männer erfährt bei deren, wie sich's im Laufe der Handlung zeigt, glühender Leidenschaft eine wahre Feuerprobe: Der Sh'sche Mohr schaut aus einiger Entfernung Cassio zu, wie er im Gespräche mit Jago sich angeblich über seine Liebschaft mit Desdemona lustig macht; das Blut kocht in ihm gewaltig, aber dem Auftrage seines Fähnrichs gemäss stürzt er nicht gleich los, sondern verschiebt die Rache auf später. Im „Abschied“ belauscht Waller aus einem dunklen Winkel des Zimmers das Liebes- und Abschiedsgespräch seiner Frau mit Ramstein. Warum er nicht gleich auf sie losstürzt, ist nicht ganz klar, vielleicht deshalb, weil man in solchen Augenblicken

durch eine gewisse Rathlosigkeit, durch die Wucht des plötzlich empfundenen gewaltigen Eindrucks in seinem Wollen und Thun gelähmt wird. Erst in der Nacht, nachdem sich die Liebenden getrennt hatten, geht er in das Schlafzimmer Ramstein's und beraubt ihn meuchlings des Lebens. Sein Benehmen vor der Mordthat ist Othello - nach der Mordthat Macbethartig.

4. *Die Personen der Helicanusepisode im „Zerbino".* — Der lyrische Theil des „Zerbino": die Liebesgeschichte zweier Paare ist aus der Begeisterung für den „Sommernachtstraum" hervorgegangen, wo ähnlicher Stoff die Haupthandlung liefert. Doch wird auch hier, wie sonst bei Tieck, das Nachbilden übertrieben. Dieser Helicanus, der den Verlust Cleora's nicht verschmerzen kann, und nichtsdestoweniger von einer neuen Liebe, der zu Lila, entbrennt, diese Lila, welche sich nach ihrem Geliebten, Cleon, sehnt, dieser an der Erinnerung an seine unglückliche Liebe krankende Waldbruder, und schliesslich Cleora, welche die Treue und Liebe des Helicanus durch die Erklärung, als habe sie sich mit einem anderen verlobt, auf die Probe stellen wollte und ihn nachher, den in wilder Verzweiflung fortgezogenen, klagend herumsucht, sind mit allen ihren Liebesseufzern, Herzensergiessungen und allerlei Singsang nichts anderes als die übermässig ausgeschmückten Copien der Helden des „Sommernachtstraumes".

5. Felicitas, Genovefa. — Dieser beiden Frauengestalten Ahnungen Neigung zu Erinnerungen und Träumereien, Ansprachen, Gleichnissen etc., wodurch sie im Personal der Dichtung besonders hervorragen und sich manchen Charakteren des Sh. nähern, wurden des Zusammenhanges wegen an mehreren Stellen bereits erwähnt. Erwähnt werden muss hier nur noch: der Felicitas grosses Vertrauen auf die Güte ihres Mannes, als sie in einem langen Strome von Worten ihn bittet, sie dem martervollen Feuertode nicht zu überliefern, sie nicht zu verstossen, was an eine ähnliche Scene in „Heinrich VIII" erinnert (II 4) und die Worte Genovefa's voll des gekränkten Gefühls als einer schnöde behandelten Fürstentochter: „Und ich — Gemahlin eines edlen Grafen — und ich — die Tochter eines grossen Herzogs, muss ohne Schuld, muss ohne Hilfe jammern" (21 Vg), die gleichsam ein Wiederhall sind der Klage Hermionens im „Wintermärchen" (III 2).

Denn schaut mich an.
Genossin königlichen Betts, der halb der Tron gehörte, eines Königs Tochter,
Die Mutter eines edlen Prinzen, — steh' ich
Und sprech und schwatze hier für Ehr' und Leben.
. . . . . .

Und dann:

Der grosse Kaiser Russlands war mein Vater,
O, wär'er noch am Leben, hier zu schauen
Die Tochter vor Gericht! . . . .

6. Unter allen Gestalten der Tieck'schen Dramen ist am meisten Sh'sch behandelt *die alte Kaiserin im „Octavianus"* und zwar gegen das Ende ihrer Rolle, wo sie das an der Felicitas begangene Verbrechen reuevoll bekennt. Sie ist darin der Lady Macbeth nachgebildet. Die folgende Zusammenstellung der betreffenden Stellen aus beiden Dichtungen wird diese Nachbildung am besten veranschaulichen.

a) „Macbeth“ V. 1.

(Dunsinan, Zimmer im Schloss. Es treten auf ein Arzt und eine Kammerfrau).

Arzt. Zwei Nächte hab' ich nun mit euch gewacht,
Doch Wahrheit find' ich nicht in euren Reden.
Wann gieng zuletzt sie um?

Kammerfrau. Seitdem Seine Majestät in den Krieg zogen, habe ich gesehen, wie sie aus ihrem Bett aufstand, ihr Nachtgewand umwarf, ihren Schreibtisch aufschloss, Papier nahm, es zusammenlegte, schrieb, das Geschriebene las, es versiegelte und dann wieder zu Bett gieng: und die ganze Zeit in tiefem Schlafe.

Arzt. Eine grosse Zerrüttung der Natur, die Wohlthat des Schlafes geniessen und zugleich die Geschäfte des Wachens verrichten! — In dieser schlafenden Aufregung, ausser dem Umherwandeln und anderm Thun, was, irgendeinmal, habt ihr sie sprechen hören?

Kammerfrau Dinge, die ich ihr nicht nachsprechen werde.

Arzt. Ihr könnt's, zu mir, und besser wär's, ihr thätet's.

Kammerfrau. Weder euch noch irgend jemand, da ich keine Zeugen habe, meine Aussage zu bekräftigen. (Lady Macbeth kommt, eine Kerze in der Hand.) Seht, da kommt sie! So ist ihre Art und Weise, und, bei meinem Leben, fest im Schlaf! Beobachtet sie; steht ruhig!

Arzt. Wie kam sie zu dem Licht!

Kammerfrau. Das brennt neben ihrem Bett. Sie hat immer Licht; es ist ihr Befehl.

Arzt. Seht, offen sind die Augen.

Kammerfrau. Geschlossen ist ihr Sinn.

Arzt. Was macht sie nun? Seht, wie sie sich die Hände reibt.

Kammerfrau. Das ist ihre gewöhnliche Geberde, dass sie thut, als wüsche sie sich die Hände; ich habe wohl gesehen, dass sie es eine Viertelstunde hintereinander that.

Lady Macbeth. Da ist noch ein Fleck.

Arzt. Horch, sie spricht! Ich will aufschreiben, was sie sagt, um hernach meine Erinnerung daraus zu ergänzen,

Lady Macbeth. Weg, du verdammter Fleck! Weg, sag ich! — Eins, zwei! Jawohl, dann ist es Zeit zur That. — Die Hölle ist finster! Pfui, mein Gemahl, pfui, ein Soldat und furchtsam? — Was haben wir zu fürchten, wer es weiss? Niemand zieht unsere Macht zur Rechenschaft. — Doch — wer konnte denken, dass der alte Mann noch so viel Blut in sich gehabt?

Arzt. Bemerkt ihr wohl.

Lady Macbeth. Der Thau von Fife hatt' ein Weib — wo ist sie nun? — Was, werden diese Hände nimmer rein? — Nichts mehr davon, Gemahl! Nichts mehr davon! Ihr macht es all zunicht mit eurem Schaudern.

Arzt. Geht, geht! Ihr wisst, was ihr nicht wissen solltet.

Kammerfrau. Sie sprach, was sie nicht sprechen sollte, das ist sicher. Gott weiss, was sie mag wissen!

Lady Macbeth. Hier riecht es nach dem Blut noch. Alle Wohlgerüche Arabiens machen nicht süssduftend diese kleine Hand. O, o, o!

Arzt. Welch ein Seufzer das! Ihr Herz ist schwer beladen.

Kammerfrau. Ich möchte nicht ein solches Herz im Busen tragen, nicht für den Königsschmuck des ganzen Leibes.

Digitized by Google

Arzt. Gut, gut! —

Kammerfrau. Gebe Gott, dass es gut sei!

Arzt. Diese Krankheit liegt ausser dem Gebiete meiner Kunst. Und doch hab' ich Menschen gekannt, die im Schlaf umherwandelten und fromm in ihrem Bett starben.

Lady Macbeth. Wasch deine Hände. Leg dein Nachtkleid an. Sieh doch nicht so blass aus. Ich sag' es dir noch einmal, Banquo ist begraben und kann nicht aus seinem Grab heraus.

Arzt. Wirklich nicht?

Lady Macbeth. Zu Bett, zu Bett, es wird ans Thor geklopft. Komm, komm, komm, komm, gib mir die Hand. Geschehenes wird nicht ungeschehen. Zu Bett! zu Bett! zu Bett! (Sie geht ab.)

b. „ Octavianus" I. Th. 15 Vg. *(Palast. Octavianus, Adrastus, Nicanor, Pasquin).*

Adr. — Es zehrt der Gram an euerem theueren Leben,
Mein Kaiser, gebt nicht diesem Gifte Raum.
Nic. — Ihr wagt ein zweites Gut, so theuer als
Das erste, wenn Ihr um das erste trauert
So ungemässigt, also Tag und Nacht.
Oct — O lasst mich, sprecht nicht, dieser Gram geziemt mir,
Der hat gut sprechen, welcher nichts verlor:
Wie geht es meiner Mutter?
Adr. Grosser Fürst,
Ihr wisst, dass sie seit dreien Monden stumm ist,
So muss man glauben, weil sie gar nicht spricht,
Sie sitzt, ein bleiches Bild, in ihrem Zimmer,
Die Fenster zugehängt, dort wandelt sie
Mit aufgelöstem greisem Haare, das
Ihr auf dem Rücken hängt, sie hört uns nicht,
Wenn wir sie rufen, euren Namen nennen,
Sie starrt hinaus nur in die leere Luft,
Als wenn sie dort Geist und Erscheinung sähe;
Einmal, als sie Musik hörte, weinte sie.
Oct. — Wer naht sich uns? — Sie ist es selber, seht!
(die alte Kaiserin tritt herein).
Adr. — Mich schaudert's vor dem glühenden Augenpaar.
Nic. — Wie schleicht sie durch den Saal, sie legt den Finger
Bedeutsam auf den Mund, als wenn sie lachte,
Sie beugt sich nieder, scheint etwas zu sinnen.
Oct. — Wie geht's euch Mutter? —
Adr. — Keine Antwort, nicht
Scheint sie gehört zu haben, was er fragt.
Nun sieht sie auf, sie kämmt mit ihren Fingern
Die langen greisen Haar' und lächelt seltsam.
Oct. — Sie wird nie wieder zu sich selber kommen.
Kaiserin. — Ihr schaut mich an mit prüfend scharfem Blicke.
Oct. — Sie spricht!
Adr. — O Wunder!!
Nic. — Kann sie also reden?
Kaiserin. — Und jetzt kommt meine Sprache mir zurücke.
Vielleicht zum letztenmal, ich bin jedwedem
Ein Scheusal hier, und ungehirnten Thoren,
Die von mir, als von einer Tollen reden,
Zum Wunder und zum Räthsel auserkoren;
Mein eigner Sohn hat sich mir abgewendet,

Digitized by Google

Trägt meine Schmach, — o wär' ich nie geboren.
Ihr habt die Kaiserin hinweg gesendet
Mit ihren beiden Kindern, wilden Thieren
Zum Speise ausgesetzt, so tief verblendet
Konnt' euer Sinn euch in die Irre führen,
Und keiner wagte, Wahrheit auszusprechen,
Du konntest, Sohn, sie ohne Reu' verlieren.
Der Himmel muss die Freveltaten rächen,
Die du an ihr so ohne Scheu verübt,
Ein ew'ger Wurm wird das Gewissen stechen.
Und dennoch meinst du wohl, du hast geliebt
Das arme unglücksel'ge Weib, das trunken
Von Zorn und Thorheit ihr ins Unglück triebt?
Jetzt ist ihr Lebenslicht wohl schon versunken,
Sie klagt uns alle an vor jenem Rächer,
Dem unsre That nicht wird so leicht bedunken.
Sie hat die Kindlein dort als ihre Sprecher,
Im Himmel leuchtet klar ihr Angesicht,
Ihr Lächeln schüttet aus den Todesköcher.
Doch was sprech' ich von dir? War ich es nicht,
Die dieses wilde Feuer hat entzündet,
Erwecket des Allmächtigen Gericht?
So sei dir also, Octavian, verkündet,
Dass sie unschuldig, die du hast gerichtet,
Dass kein Gedanke gegen dich gesündet,
Von mir war alles nur aus Hass erdichtet,
Aus giftigem und bitterbösem Neid,
Ich hatte den Gesellen mir verpflichtet,
Versprechungen und Aussicht goldner Zeit,
Die Liebe, die er zu der Frau getragen,
Mein Leumund brachte endlich ihn so weit,
Dass er beschloss, das Bubenstück zu wagen;
Ich liess ihn heimlich in das Schlafgemach,
Dann gieng ich hin, um dir es anzusagen;
Wie ich gehofft, erwachte deine Rach,
Du schlugst ihn, ohn' ein Wort von ihm zu hören,
So war im Zorn dein Geist und Herz dir schwach.
Du liessest dich von mir so weit bethören,
Zum Scheiterhaufen sie schnell zu verdammen,
Ohn' Zeugen für und gegen abzuhören.
In meiner Brust sind nun die grimmen Flammen,
Mein Herz liegt auf dem Holzstoss ängstend nieder,
Das Feuer schlägt in meiner Brust zusammen.
Ein Phönix, schwing ich mächtig mein Gefieder,
Ein Greif, will ich in blaue Höhe steigen
Ich fliege fort und komme niemals wieder;
Dort in dem Plan, wo sich die Sterne zeigen,
Hoch oben in der Sonne Luftrevier
Steig ich hinauf, die Lästerung wird schweigen
Vor meinem Glanz; lebt wohl dann für und für. (geht ab)

Beide Frauen werden wie aus den angeführten Stellen ersichtlich ist, durch Gewissensbisse furchtbar gepeinigt. Die alte Kaiserin sagt das ausdrücklich, die Lady Macbeth thut es zwar nicht, aber der Umstand, dass sie

dabei die Hände reibt, als wollte sie die Blutflecken von ihnen entfernen, zeugt, dass sie an die verübte Frevelthat fortwährend denkt und von den „schwärmenden Phantomen", wie sich ihr Arzt vor Macbeth ausdrückt, verfolgt wird. Bemerkenswert ist, dass von der Schlussscene der Rolle der alten Kaiserin im „Octavianus" in der Quelle der Dichtung keine Spur ist; sie ist somit ganz die Frucht der Tieck'schen Shakespearomanie.

X. Sprache.

Inwieweit der grosse Brite die Sprache Tieck's als Mittel zur Charakteristik seiner Helden beeinflusste, habe ich im vorangehenden Capitel nachzuweisen versucht; die Aufgabe des eben begonnenen ist diesen Einfluss auf die Sprache des Dichters selbst zu zeigen. Auch hier kommt bloss das Dramatische in Betracht, Vollständigkeit liegt nicht im Plane meiner Arbeit, was schon deren Titel vollkommen rechtfertigt.

Der Einfluss Sh's auf Tieck in Bezug auf die Sprache zeigt sich in der:

1. Wiederholung einzelner Worte.

Beispiele. — *a)* aus *Sh.*

„Lear" IV. 6;	**Lear:**	then, Kill, Kill, Kill Kill,, Kill, Kill,
„Hamlet" III. 2;	**Polonius:**	Ligths, ligths, ligths!
„Othello" V. 2:	**Emilia:**	Villany, villany, villany!...
		O villany, villany!
„Romeo u. Julia" II 4	**Mercutio:**	A sail, a sail, a sail!...
		A bawd, a bawd, a bawd!...
		Farewell, lady; farewell, lady, lady, lady.

b) aus Tieck

„Genovefa" 55 V'g:	**Siegfr. Gefolge**	O Freude, Freude, übergrosse Freude
„Octavianus" II. V'g:	**Octavianus:**	Mein theueres Weib, Felicitas, mein Weib.
„Fortunat" III. 8;	**Fortunat:**	Ja, schrecklich, schrecklich!
„Fortunat" III. 1;	**Fortunat:**	Sanft, sanft — schläft sich's
		Still, still — stirbt sich's
		Ruhe, Ruhe — weit umher.
„Blaubart" III 1;	**Winfried:**	O weh, o sacht! o sacht!
„Der gestiefelte Kater" III. 7;	**Schlosser**	O Tiefe, Tiefe der mystischen Anschauungen! O gewiss, gewiss wird der sogenannte Kater . . . knieen, O weh! O weh!
„Die verkehrte Welt" I 1;	**Grünhelm;**	Herrlich! herrlich . . . herrlich!

Diese Wiederholung einzelner Worte (manchmal auch kurzer Sätze) findet bei beiden Dichtern häufig am Anfange zweier oder mehrerer, auf einander folgender Verse statt, z. B.

Beispiele a) *aus Sh.* — König Heinrich VI. III. Theil II. 5

König Heinrich: . . . . . .

O God! methinks it were a happy life,
To be no better than a homely swain;
To sit upon a hill. as I do now,
To carve out, dials quaintly, point by point,
Thereby to see the minutes how they run:

Digitized by Google

How many make the hour full complete,
How many hours bring about the day,
How many days will finish up the year,
How many years a mortal man may live.
When this is known, then to divide the times:
So many hours must I tend my flock;
So many hours must I take my rest;
So many hours must I contemplate;
So many hours must I sport myself;
So many days my ewes have been with young;
So many weeks ere the poor fools will yean
So many years ere I shall sheer the fleece;
So minutes, hours, days, weeks months and years,
Pass'd over to the end they were created,
Would bring white hairs unto a quiet grave.

b) aus Tieck — „Genovefa" 25 Vg.

Wolf: Da kommt, der immer meine Freude war,
Der jetzt mich machet aller Freude bar,
Des Auge mir sonst Jugend gab,
Des Blicke jetzt verbittern mir mein Grab,
Von dessen Mund mir Trost und Hilfe kam,
Der jetzt in mir erregt die herbe Scham,
Dass ich zum Bösewicht ihn auferzogen,
Dass ich mit Vaterliebe ihm gewogen,
Dass er als Kind und Knabe mich ergötzt,
Dass ich auf ihn die Wohlfahrt mein gesezt.—

Vergl. auch den S. 35 angeführten Monolog Grimoald's.

2. Wiederholung kurzer Sätze.

Beispiele a) *aus Sh*:

„Romeo und Julia" II 4; **Benvolio:** Here comes Romeo, here comes Romeo...

„Lear" III. 6 **Lear:** Make no noice, make no noice;..

„Richard III" IV 4; **Q. Margaret:** I call'd the then, vain flourish of my fortune;
I call'd the then, poor shadow, painted queen;

b) *aus Tieck*:

„Der Abschied" II 5; **Waller** O, das dachte ich wohl, dass es wahr sein würde, das dachte ich wohl.

„Fortunat" I 8; **Fortunat:** Weil er mich liebt? entsetzlich!
Genowefa: Weil er mich liebt?

„Genovefa 54 V'g; Ich mische meine Thränen mit den Euren, —
Nicht so betrübt Euch, ach! ich kann vor Schluchzen
Nicht sprechen, nicht betrübt Euch, theuerer Siegfried,
Nein, nicht betrübt Euch . .

3. Wiederholung mit kleinen Zusätzen oder Modificationen.

Beispiele. a) *aus Sh.*

Digitized by Google

„Romeo und Julia" IV 4. **Nurse:** O woe! O woful, woful, woful day
Most lamentable day! most wo-

That ever, ever, I did yet behold!
O day! o day! o day! O hateful day!
Never was seen so black a day as this:
O woful day, O woful day!

„Othello“ IV. 1; **Othello:** And she's obedient, as you say, obedient, very obedient.

„Cäsar“ III. 1; **Artemidorus:** O, Caesar, read mine first; for mines a suit, that touches Caesar nearer:
Read it, great Caesar.

b) aus Tieck

„Der Abschied“ II. 5; **Waller:** O Louise, dein Werk ist sein Tod — dein Werk.

„Octavianus“ I V'g; **Octavianus:** O lass mich jetzt, nur jetzt, — ich kann nicht mehr.

„Fortunat“ II Th. I. 9; **Andalosia:** Was bleibt mir als Verzweiflung? Was mir bleibt . .

4. Wiederholung im Dialog.— Das rethorische Mittel der Wiederholung gebrauchen Sh. und Tieck besonders häufig im Dialog, und zwar in den verschiedenartigsten Nüancierungen: als Bejahung, als Frage, als Ausdruck dieser oder jener Empfindung.—

Beispiele. — a) *aus Sh.*

„Romeo und Julia“ V 3; **Paris:** . . . . . .
Obey, and go with me, for thou must die.

Romeo I must, indead;..

„Macbeth“ IV. 1; **Lenox:** Macduff is fled to England.

Macbeth: Fled to England?

„Othello“ V. 2; **Emilia:** Cassio, mylord, has kil'd a young Venetian, call'd Roderigo.

Othello: Roderigo kill'd! And Cassio kill'd

Emilia: No, Cassio is not kill'd.

Othello: Not Cassio kill'd?

b) aus Tieck

„Berneck“ I. 2; **Mathilde:** Er ist wahnwitzig! — Mord!

Karl: Ja, wahnwitzig

„Der Abschied“ II 2; **Louise:** Wir sehen uns nie wieder.

Ramstein: Diesseits nicht.

Louise: Diesseits nicht.

„Genovefa“ 48 Vg; **Heinrich:** So, so, es geht noch mit. Der alte Dietrich ist aber todt, alles ist ausgestorben.

Golo; Ja, alles ist ausgestorben, du hast Recht.

„Octavianus“ I Th. 2 V'g; **Octavianus:** . . . . . nirgend ist träge Ruhe . . Stillstand

Kaiserin: Nirgend . . . . . als nur in dir.

„Der gestiefelte Kater“ III. 6 Vg; **Hinze:** Nun, Freund Gottlieb, zieh dir ge-

Digitized by Google

Gottlieb: Die Kleider?
Hinze: Und dann springe hier ins Wasser
Gottlieb: Ins Wasser?
Hinze: Und dann werf' ich die Kleider in den Busch—
Gottlieb: In den Busch?

5. *Die zahlreichen Wortabkürzungen und der Gebrauch der doppelten Negation* durch Sh. prägte sich Tieck bei seinem jahrelangen Studium des grossen Briten so fest ein, dass auch er die ersteren sich sehr häufig, die letztere mehreremale erlaubt.

Beispiele *aus Tieck*

a) „Octavianus"; Tyrannschem, erst sieben Jahr,. acht't, Kaisrin, farbge, rum (herum, 'ne (eine), ein'm, 'rein (herein), läd't, halt't. einz'ge, pred'gen, zu'n hinter'm u. s. w.

b) „Octavianus" I. Th 9 V'g; **Hornvilla:** Kein' Nothzucht habt ihr nie verübt.
„ II. Th. I 1; **Clemens:** Kein' gute Lehre, kein' Vermahnung nicht.
„ II. Th. II 5; **Clemens:** Und ihr wisst keine Antwort nicht?
„Genovefa" 5 V'g; **Karl;** Auch ziemt sich Stolz für keinen Christen nicht.
„Die verkehrte Welt VI;" **Gast:** Keinem verstorbenen Kaiser und Kurfürsten ist das noch nicht begegnet, u. s. w.

XI. Schlusswort.

Aus den obigen Beobachtungen über Sh's Einfluss auf Ludwig Tieck's dramatische Production ergibt sich, dass dieser Einfluss fast ausschliesslich auf die Technik ausgeübt wurde, dass Tieck seinem Meister in dem langjährigen Studium nur die Mache, wie sich Julian Schmidt richtig ausdrückt, abgelernt hat Und in der That sind die Tieck'schen Dramen bezüglich der Charakteristik, der inneren, moralischen Nothwendigkeit und des Zusammengehörens ihrer Bestandtheile, wenige Stellen ausgenommen, wertlos, während das Decorative, das Singen und Declamieren und Verwandtes auf die Spitze getrieben wird. Sh. vereinigt beides zur schönsten Einheit; das Technische bei verschwommener, ungreifbarer Charakteristik und umgekehrt, würde einen matten, ermüdenden, wenn nicht widrigen Eindruck machen. Dieser Tadel trifft Tieck als Dramatiker; bei ihm offenbart sich glänzend in seiner Wahrheit das alte Sprichwort, dass Treffliches, missverstanden, sein Gegentheil erzeugt. Neben Sh. waren auf Tieck's Bildung schon von früh auf auch einige andere Meister der dramatischen Poesie, vaterländische und fremde, von bedeutendm eEinfluss, an Goethe's „Götz" erinnert z. B der häufige Scenenwechsel in der „Genovefa", an Calderon die Mannigfaltigkeit der Versmasse, doch was er bei den nach Sh'schen Dramatikern fand, floss zum allergrösstentheil aus der gemeinschaftlichen Quelle: Shakespeare. Denn welches Motiv, welche Seite des Lebens berührt der grosse Brite nicht?! — Mit Recht hoffe ich also das oben als von Tieck dem Shakespeare entlehntes Gut Bezeichnete, mag es bei anderen, von ihm mit Vorliebe gelesenen Autoren sich finden, wenn es zugleich bei dem grossen Briten vorkommt, als dem „Centrum seiner Bildung", Shakespeare, entlehnt oder nachgebildet bezeichnen zu dürfen.

Digitized by Google

Quellenverzeichnis.

1] „Briefe über Shakespeare“ im I. B. der „kritischen Schriften“ S. 141, 2] Köpke's Einleitung zu Tieck's „Nachgelassenen Schriften 2) Bände Leipzig 1855 hgb. v. R. Köpke). — 3] Ludwig Tieck, Erinnerungen aus dem Leben des Dichters, nach dessen mündl. und schriftl. Mittheilungen von R. Köpke. 2 Theile. Leipzig 1855. — 4] Krit. Schr. I. 147.— 5] Köpke I. 34.— 6] Derselbe I. 29. — 7) Derselbe I. 42. — 8] Derselbe I. 43. — 9] Derselbe I. 99—109. — 10] Derselbe I. 112. — 11] „Nachgelassene Schriften“ herausg. v. R. Köpke 1860. I. B. — 12] „Das Reh“ ein Feenmärchen in 4 Aufzügen in „Nachgelass. Schriften“ I. B. 21. Einleitung von Köpke daselbst S. XII. 13] Schriften 1820 ff XI. B. 269—368. K. I. 118. Vorbericht zur 3. Lieferung der Schriften B. XI. S. VI—VII. —14] Mehrere in der Sammlung „Briefe von und an Ludwig Tieck“ ausgew. und hgb. von Karl v. Holtei 4 Bände. Breslau 1855. — 15] Köpke I. 138. — 16] Derselbe I. 151. — 17] Vorbericht zur dritten Lieferung der Schr. XIX ff. Köpke I. 151. „Briefe ü. Sh.“ Kr Schr. I. 183.— Unterhaltungen mit Tieck. Köpke II. 223 f. — 18] Vorbericht I. Abth. XXXVII.— Köpke I. 153. Schr. II. 273—326. — 19] Holtei III. B. 226 – 8. — 20] Der Sturm, „ein Schauspiel von Shakespear für das Theater bearbeitet, nebst einer Abhandlung über Shakspear's Behandlung des Wunderbaren. Berlin und Leipzig 1796. Diese wiederholt K. S. I. 37—74. — 21] Die Einführung der Hexen im „Macbeth“ und des Geistes im ersten Acte des „Hamlet“ ist als auf dem Volksglauben und der Tradition beruhend gerechtfertigt, der Geist im 3 Acte des „Hamlet“ und die Gespenster des Banko und des Cäsar sind Hirngespinnste aufgeregter Gemüther. — 22] Eine gründliche Auseinandersetzung der kritischen Schriften Tieck's liegt nicht im Plane meiner Abhandlung. 23] Abgedruckt in Kr. Schr. I. 3 34.— 24] Holtei III. B. — 25] Köpke I. 179 – 180. — 26] „Karl von Berneck“ Trauerspiel in 5 Aufzügen, 1795 umgearbeitet, Schr. XI. 1—144. — 27] „Hanswurst als Emigrant“, Puppenspiel in 3 Acten N. S. I. 76. — 28] „Die Theegesellschaft“ Lustspiel in einem Aufzuge. Sch. XII. 355. — 29] „Ritter Blaubart“, ein Ammenmärchen in vier Acten, umgearbeitet in fünf Acten Schr. V. 9—152. — 30] „Zerbino“ I—V. Act. — 31] „Der gestiefelte Kater“ Kindermärchen in 3 Acten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Monologe Schr. V. 165—280. — 32] „Die verkehrte Welt“, ein historisches Schauspiel in 5 Aufzügen. Schr. V. 285—433. — 33] Kr. Schr. — 34] „Das Ungeheuer und der verzauberte Wald“, ein musikalisches Märchen in 4 Aufzügen. Bremen 1800. Schr. XI. 145 – 268. — 35] „Prinz Zerbino, oder die Reise nach dem guten Geschmack“, gewissermassen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers, ein Spiel in 6 Aufzügen Jena 1799. Schr. X. 1—381. — 36] Solger's „Nachgelassene Schriften und Briefwechsel“ (hgb. von Tieck und Raumer. 2 Bände Leipzig 1826) I. B. S. 397. — 37] Solger I. B. 502. — 38] „Leben und Tod der heiligen Genovefa“, ein Trauerspiel. Jena 1800. Neue verbesserte Ausgabe Berlin 1821. Schr. II. 1—272. — 39] „Kaiser Octavianus“, ein Lustspiel in 2 Theilen. Jena 1804. Schr. I. 1—421. — 40] Volksbücher hgb. von K. Simrock Band 1—2. — 41] „Golo und Genovefa“, Trauerspiel in 5 Acten [in Prosa], zuerst gedruckt 1808, dann 1811 und 1825. hgb. von L. Tieck. — 42] Schr. III. 1—497 — 43] Schr. III. 487—595. — 44] a.) „Melusine“, dram. Fragment“ N. S. I 160. b.) „Das Donauweib“, ein Schauspiel I. Act. Schr. XIII. 193. — 45] Kr. Schr. I. 226. — 46] N. Schr. II. 94. — 47] Kr. Schr. I. 359. — 48) N. Schr. II. 146. — 49] N. Schr. II. 148.—

50] 1) 51] Kr. Schr. IV. 317—68. — 52) Kr. Schr. II. 171—312. — 53) Kr. Schr. II. 313—74. — 54) Kr. Schr. I. 277—322. — 55) N. Schr. II. 154.— 56) Schr. XII. — 57) Vorbericht zur III. Abtheilung der Schr. B. XXVII.— 58) Köpke I. 352. — 59) Solger S. I. 500. — 60) Kr. Schr. I. 242—3. — 61) Kr. Schr. IV. 322. — 62) Köpke II. 375—6. — 63) Derselbe I. 277.— 64) Ludwig Tieck, Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825—42 von Hermann Freih. v. Friesen (Wien 1871. 2 Bände) I. B. S. 135. — 65) „Dramaturgische Blätter, nebst einem Anhange noch ungedruckter Aufsätze etc." 2 Bände Breslau 1826, auch in „Kr. Schr." B. III—IV. — 66) Kr. Schr. I. X. — 67) Kr. Schr. 277. — 68) Köpke II. 67. Friesen I. 7. — 70) Friesen I. 40. — 71) in „Wilhelm Meisters Lehrjahren". — 72) Kr. Schr. II. 248—9. — 73) Holtei I. 45. — 74) Derselbe I. 141.—

Digitized by Google

Digitized by Google